المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا
فرع الأدب

قامت الطالبة بإجراء التعديلات التي طلبتها لجنة المناقشة.

المشرف	مناقش	مناقش
أ.د/عبدالحكيم حسان	أ.د/حسن الوراكلي	أ.د/عدنان وزان

التأثير الشكسبيري في مسرح باكثير
دراسة مقارنة

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب المقارن

إعداد

الطالبة / نورة عبدالله مقبول السفياني

إشراف

الأستاذ الدكتور / عبد الحكيم حسّان عمر

١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م

بسم الله الرحمن الرحيـم

بسم الله الرحمن الرحيم

عنوان الرسالة : التأثير الشكسبيرى في مسرح باكثير .

اسم الطالبة : نورة عبدالله مقبول السفياني .

الدرجة العلمية : ماجستير .

اشتملت الرسالة على قسمين :

القسم الأول : وخصصته للحديث من **بداية الاتصال بشكسبير** ، والتي تمثلت في :

ا – **الترجمة** : وناقشتها من خلال ترجمته لـ: أ –(الليلة الثانية عشرة)، ب – (روميو وجوليت) : وتحدثت في مناقشتي لهذين العملين عن الأسلوب المستخدم في الترجمة ، كما قمت بعرض العملين على الأصل ، مع تقويم للأعمال المترجمة .

٢– **التأثر بالمعالجة المسرحية** ، وتحدثت فيه عن فكرة باكثير عن الأداء المسرحي قبل اتصاله بشكسبير وبعد ذلك ، ثم قمت بتحليل فني دقيق لمسرحيته الشعرية (أخناتون ونفرتيتي) في ضوء تأثر الكاتب بشكسبير.

القسم الثاني : **الاستيحاء**، وقد وقف نفسه على دراسة مقارنة تطبيقية لمسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير ، ومسرحية باكثير (شيلوك الجديد) ، وتمت دراسة الأولى من حيث : أ – مصادر المسرحية ، ب : البناء المسرحي ، ج : شايلوك نموذج بشري ، د : الشخصيات الأخرى وما تمثله ، ودرست المسرحية الثانية ، من حيث: أ– مصادر المسرحية ، ب– البناء المسرحي، ج–شايلوك الجديد وما يدل عليه، د– الشخصيات الأخرى وما تمثله .

وقد قامت هذه الدراسة بمتابعة باكثير في تحليل الأعمال المدروسة ، فتم التوقف عند أسلوبه في الترجمة وعلاقة ذلك بثقافة باكثير ، كما أشير إلى ريادته في التوصل إلى الأداة الشعرية الجديدة في المسرح الشعري . كذلك تطرقت الدراسة إلى تأثير المسرح الشكسبيري –في أداء باكثير المسرحي الشعري– من خلال تعامله مع عناصر البناء المسرحي المعروفة ، كما ظهر ذلك في مسرحيته الشعرية (أخناتون ونفرتيتي) .

ثم تمَّ التوقف عند محاولته استيحاء عمل شكسبير (تاجر البندقية) من خلال مسرحيته النثرية (شيلوك الجديد) فدرست مسرحية شكسبير دراسة فنية دقيقة ، بغية التوصل إلى الخطوط العريضة التي تميز بها مسرحه ، وحتى تظهر استفادة باكثير من طبيعة العمل الشكسبيري ومدى أصالته ، بعد التعرف على المصادر التي اعتمد عليها الكاتبان أثناء الكتابة ، وموقفهما من اليهودي ، وتوظيفهما لسمات شخصيته دراميا ، ومدى ما حققه باكثير من نجاح في الإفادة من طريقة شكسبير في بنائه لشخصية شايلوك ، والشخصيات الأخرى ، وباقي عناصر المسرحية .

هذا وقد توصل البحث إلى **النتائج** التالية :

١ – يمثل باكثير حلقة الاتصال المفقودة بين مسرح شوقي وأباظة ، ومسرح الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ، ويعدُّ ما أسهم به مسرحه الشعري من إضافة في حقل التجديد في الشكل الشعري ثمرة من ثمار انفتاحه على المسرح الشكسبيري .

٢ – يعتبر باكثير من أوائل من اهتموا بترجمة شكسبير إذ ترجم له أحد أعماله ترجمة كاملة في ضوء إدراكه لشروط ومتطلبات الترجمة الجيدة.

٣ – ظهرت أصالة باكثير في تأليفه لمسرحية (أخناتون ونفرتيتي) في ظل تأثره بطريقة شكسبير في المعالجة المسرحية . أمّا مسرحية (شيلوك الجديد) فقد اعتمد على شكسبير في بعض المواضع على نحو جعله في مظهر المقلد ، كما عانت المسرحية من المباشرة والسطحية .

٤ – اهتم الكاتبان بتناول أبرز الصفات التي تميز بها اليهودي ومنها الجشع والقسوة والأنانية وحب المال وسفك الدماء وتسخير الدين والعرض لخدمة أغراضه الشخصية .

الطالبة	المشرف	عميد كلية اللغة العربية
نورة السفياني	أ.د/عبدالحكيم حسان	د/سعد حمدان الغامدي

مقدمة

الحمدلله رب العالمين ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه وسلم ، وبعد :

فإن حاجة الأدب إلى التطور والتجديد حاجة ماسة ، شعرت بها الآداب القديمة فحاولت الاتصال بآداب الأمم الأخرى لإثراء أدبها ونهضته . فالأدب كائن حي يضرّ به الجمود ، ويذهب الانغلاق ببهائه ورونقه ، بينما ينفعه ما يتعرض له من نفحات تجديد ، وتيارات مختلفة تهبه الصحة والعافية ، في ظلّ تمسكه بأصالته وهويته الخاصة . وقد بدا العالم العربي في الاتصال بآداب الأمم الأخرى منذ منتصف القرن الماضي ، وتميّز هذا التوجه من جانبه -لدى أغلب أدبائه - بقدر ملحوظ من الوعي والإدراك لأهمية ما يقوم به ، وحيويته ، وخطورة الدور الذي يقوم به هذا الاتصال ، وانعكاس ذلك على عطائه وعطاء أمته بشكل عام . كما تنبه الدارسون إلى أهمية دراسة نقاط الالتقاء بين الأدب العربي والآداب الأخرى ، في حالة تأثره أو تأثيره في غيره ، ورصدت المحاولات الرائدة في هذا المجال ، ومقدار نصيبها من الصحة والخطأ . ومن الذين خاضوا التجربة ، وحاولوا الاستفادة من عطاء الأدب الأجنبي شاعرنا وكاتبنا علي أحمد باكثير الذي يمثل علامة بارزة ومشرقة في تاريخ الأدب العربي ، وفي مسيرة نموّه وتطوره ، فقد أثار اهتمامه وإعجابه الشاعر والكاتب المسرحي وليم شكسبير ، وذلك في بداية حياته الأدبية ، فتكررت محاولاته للاتصال بآثاره ، والاستفادة من عطائه المتميز . وكانت بداية ذلك الاحتكاك عن طريق ترجمة بعض أعماله ، ثم استعان بمنهج شكسبير في الكتابة ، وطريقته الخاصة في المعالجة المسرحية لتأليف مسرحيته الشعرية (أخناتون ونفرتيتي) ثم عاد وجدّد هذا الاتصال في مسرحيته (شيلوك الجديد) حيث استوحى فكرتها من مسرحية

(تاجر البندقية) لشكسبير ، كما أفاد من تلك المسرحية في إقامة بعض عناصر البناء في مسرحيته . وقد صرّح باكثير على نحو مباشر وواضح بتأثره بهذا الكاتب العظيم أثناء كتابته لتلك الأعمال ، وكان حديثه عن ذلك التأثر من جانبه يشير إلى مدى وعيه وإدراكه لحقيقة ذلك التأثر ومداه وكيفيته . وقد وجدت موضوع تأثير المسرح الشكسبيري في مسرح باكثير ممتعاً وخصباً، ودفعني إلى خوض غمار هذه الدراسة أسباب وجيهة ، تتمثل فيما يلي :

١ - حاجة الحقل الأدبي والثقافي لدينا إلى هذا النوع من الدراسة المقارنة خصوصاً في المجال المسرحي ، الذي اعتمد في نشأته على المسرح الأجنبي ، وما زال إلى وقتنا الحالي يعاوده الحنين إلى تلك الأصول ، كما أن نجاحه في تحقيق رؤية مسرحية جيدة وعميقة وأصيلة ما زال محدوداً ومقتصراً على عدد معين من الكتاب .

٢ - أهمية الفترة والأعمال التي يناقشها البحث بالنسبة لباكثير وتطوره الأدبي بوجه خاص ، وبالنسبة للأدب العربي على وجه العموم ، مما يجعل موضوع هذا البحث موضوعاً هاماً وحرجاً وجديراً بالبحث العلمي ، والدراسة المتأنية .

٣ - قلة الدراسات - بل ندرتها - التي تتناول عطاء باكثير الأدبي والفكري ، وتفحصه في ضوء دراسة فنية تتسم بالعمق والجدية ، وتبتعد عن مجاملة الكاتب أو التحامل عليه ، متوخية وجه الحقيقة ، وما تظهره نتائج الدراسة الموضوعية المستنيرة .

وأشير هنا إلى أنني وجدت صعوبة فيما يتعلق بمراجع الجزء الخاص بدراسة إنتاج باكثير ؛ فرغم قيام عدد كبير من الدارسين والباحثين بدراسة هذا الكاتب ونتاجه الغزير ، ورغم الاهتمام المتزايد الذي يستقطبه أدبه وفكره يوماً بعد يوم ، إلاّ أن أغلب تلك الدراسات التي قامت حوله وقفت نفسها على

دراسة الكاتب وتوجهاته ، وتوسعت في التعرض لترجمته ، ودراسة العوامل المؤثرة في ثقافته وأدبه -دون أن تأتي بجديد- وركّزت على جهوده وإسهاماته ككاتب إسلامي ، سخر نفسه وقلمه لخدمة دينه وأمته . وحتى تلك الدراسات التي بدت ذات طابع فني في التناول والمناقشة ، وكان من المتوقع أن تعوض ذلك النقص ، وجدتها – وهذا ما أعجب له – تتهرب من المعالجة الفنية لأعماله وتتجنب إصدار أحكام بشأنها ، وقد استعاضت عن محاولة تأصيل رؤيته المسرحية أو تقييمها، بذكر ملحوظات عامة ، وأحكام مبهمة لا تقدّم ولا تؤخر . والدراسة الوحيدة التي أفادتني بشكل خاص – فيما يتعلق بموضوع بحثي ، وفي حدود ما حصلت عليه من مراجع – في تلمس طريقي للتعرف على مسرح باكثير هي دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل الرائدة عن مسرح باكثير الشعري ، التي نشرتها مجلة المسرح في حلقتين ، وقد ركزت تلك الدراسة على بعض المعالم الخاصة لمسرح باكثير الشعري ، وما تميز به شكلاً ومضموناً ، وكانت نقطة انطلاق بالنسبة لي ؛ لما اتسمت به من عمق ، وخبرة، ودراية بأصول الفن المسرحي . أمّا كتاب الدكتور عدنان وزان : (اليهود في مسرحيات شكسبير وباكثير) فقد ركّز على تتبع اليهود، وما ذكر عنهم في المصادر التاريخية والدينية والفكرية ، وفي الأدبين الإنجليزي والعربي ، وعند شكسبير وباكثير ، وقدّم دراسة عجلة تحليلية لمسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير ، ومسرحية (شيلوك الجديد) لباكثير ، أبرز فيها ما اتسم به اليهود من صفات ، وما جبلوا عليه من خصال . وقد وفرّت عليّ هذه الدراسة القيمة مشقة العرض التاريخي لتكوين أرض صلبة لا بد منها للدراسة المقارنة ، وجعلتني أتوجه بكامل جهدي واهتمامي لتقديم دراسة مقارنة تطبيقية تعتمد على نصوص الأعمال المدروسة ، وما تكشفه تلك النصوص .

أما فيما يتعلق بمراجع شكسبير فلم أجد صعوبة -ولله الحمد- وقد تمكنت -بتوفيق من اللّه- من الحصول على أغلب المراجع الأساسية ، التي عادة ما تذكر أثناء الحديث عن مسرحية (تاجر البندقية) ، وحقق لي الاطلاع

عليها قدراً كبيراً من المتعة والفائدة . وقد اعتمدت في دراستي لمسرحيات شكسبير على الطبعات الإنجليزية تحرياً للدقة والأمانة ، باستثناء مسرحية (تاجر البندقية) إذ رجعت فيها إلى ترجمة الدكتور محمد عناني ؛ لكثرة النصوص المقتبسة ، ولجودة تلك الترجمة ، وعلاقة المترجم الوثيقة بشكسبير ومسرحه ، كدارس وناقد ، وقد مكّنني هذا من أن أنصرف بوقتي وجهدي لتقديم دراسة تحليلية مفصلة للمسرحية ، ولم يمنعني هذا من إبداء بعض الملحوظات بشأن الترجمة ، إذا كان ما ورد فيها يتعلق بموضوع الحديث ، وموضع الاستشهاد . أمّا بالنسبة لكتابة الأسماء الأجنبية فقد ألتزمت فيها طريقة واحدة لا أخالفها ، إلاّ إذا وردت تلك الأسماء في بعض النصوص بطريقة مخالفة فإني عندها أثبتها برسمها كما وردت في ذلك النص .

هذا ، وقد قام بحثي بعد ذلك على الخطة التالية :

١ - المقدمة

٢ - القسم الأول : بداية الاتصال بشكسبير

١) الترجمة :

أ - (الليلة الثانية عشرة)

ب - (روميو وجولييت)

٢) التأثر بالمعالجة المسرحية

(أخناتون ونفرتيتي)

٣ - القسم الثاني : الاستيحاء

١) (تاجر البندقية)

أ - مصادر المسرحية

ب - البناء المسرحي

جـ - شايلوك نموذج بشري

د - الشخصيات الأخرى وما تمثله

٢) (شيلوك الجديد)

أ - مصادر المسرحية

ب - البناء المسرحي

جـ - شايلوك الجديد وما يدل عليه

د - الشخصيات الأخرى وما تمثله

٤ - الخاتمــة .

القسم الأول :

وقد خصصته للحديث عن بداية اتصال الكاتب بالمسرح الشكسبيري، كما تجلى ذلك في ترجمته لبعض أعماله ، ومحاولة التأليف الواعي لأصول الفن المسرحي . فبدأت الحديث بالإشارة إلى صعوبة الترجمة الشعرية ، وأهميتها. ثم عرضت لترجمة باكثير لبعض المقاطع من مسرحية (الليلة الثانية عشرة) فتحدثت عن الأسلوب الذي استخدمه المترجم وعارضت النصوص المترجمة على الأصل ، وأوضحت موقف المترجم من بعض الأمور مثل التقيد بالأصل ، والتزام الدقة والأمانة ، وتمثل روح النص الأصلي ، وقد ألف كل هذا المرحلة الأولى لبداية ذلك الاتصال على صعيد الترجمة . أمّا المرحلة الثانية فقد مثلتها ترجمته الكاملة لمسرحية (روميو وجوليت) فتحدثت عن الترجمة ، وتوقفت عند اللغة المستخدمة ، والأسلوب الشعري الذي لجأ إليه المترجم . وأشرت إلى ريادة باكثير في هذا المجال ، ثم قمت بعرض الترجمة على الأصل في ضوء الشروط الواجب توفرها في الترجمة الجيدة . وسجلت بعض المآخذ على الترجمة ، وذكرت مدى ما حققه الشاعر في مجال توفير الانسياب الشعري لترجمته ، وريادته في هذا المضمار .

أمّا الجزء الثاني من هذا القسم فقد نهض بعبء متابعة باكثير في محاولته الأولى للتأليف المسرحي بعد انفتاحه على المسرح الشكسبيري ، وقد تمثلت هذه المحاولة في مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) . فتحدثت في البداية عن فكرة باكثير عن الأداء المسرحي قبل اتصاله بشكسبير ، وذلك من خلال نقد سريع لتجربته المسرحية الأولى :(همام ، أو في عاصمة الأحقاف) . ثم تطرقت إلى الحديث عن باكثير والمسرح الشعري ، فأبرزت إسهامه بالنسبة لتجربة الشعر الجديد أو الشعر الحر ، وهي اللغة التي استخدمها الشاعر في كتابة المسرحية ، وأوضحت علاقة ذلك باتصاله بالمسرح الشكسبيري ، ثم أنتقلت بعدها إلى تحليل فني لبناء المسرحية والعناصر التي قام عليها ذلك البناء ، وظهر بوضوح تأثر باكثير بالمسرح الشكسبيري أثناء تعامله مع تلك العناصر .

القسم الثاني :

وعنوانه (الاستيحاء) ، وقد وقف نفسه على دراسة مقارنة تطبيقية بين مسرحية (تاجرالبندقية)لشكسبير، وبين مسرحية (شيلوك الجديد) لباكثير . وتحدثت في الجزء الخاص بشكسبير عن :

أولاً - مصادر المسرحية :

وتحت هذا العنوان تطرقت إلى المصادر المختلفة التي رجع إليها شكسبير أثناء كتابته للمسرحية ، فتحدثت عن كل مصدر منها ذاكرة تاريخه ، وأصول نشأته ، وملخص ما جاء في ذلك المصدر ، ومدى استفادة الكاتب منه. كما ناقشت القول بالأصول الشرقية لبعض ما جاء في المسرحية ، ومدى أهمية ذلك ، وعلاقته بشكسبير .

ثانيا - البناء المسرحي :

وتحدثت فيه عن العناصر الأساسية التي قام عليها بناء المسرحية ، فناقشت عنصر الحبكة ، وموقف شكسبير منها ، والطريقة التي لجأ إليها لمعالجة هذا العنصر . ثم أنتقلت إلى الحديث عن عنصر الصراع والفكرة التي يشفّ عنها ، فبسطت الآراء العديدة التي قدّمت في هذا المجال ، وتعرضت لها بالنقاش والتحليل . كذلك تحدثت عن عنصر الحوار ، موضحة مدى النضج الذي وصل إليه شكسبير من خلال تعامله مع هذا العنصر ، وعلاقته الوثيقة بتصوير الشخصية ، وتطور الصراع ومفهومه ، وختمت حديثي بذكر بعض الآراء حول تصنيف المسرحية ، ومدى موافقة ذلك لما جاء في المسرحية شكلاً ومضموناً .

ثالثا - شايلوك نموذج بشري :

وخصصت لهذه الشخصية مساحة مستقلة لأهميتها وعلاقتها الجوهرية بموضوع التأثر . وبدأت حديثي بالإشارة إلى معنى النموذج ، وعلاقة شايلوك شكسبير بذلك ، ثم قمت بمتابعة هذه الشخصية وتحليلها تحليلاً دقيقاً ، معتمدة في ذلك على أحاديثها وما صدر منها من مواقف ، كما أستشهدت بآراء بعض النقاد الذين تعرضوا لها بالنقد والتحليل . وأوضحت طريقة شكسبير المميزة في التعامل مع اليهودي ، وموقفه منه .

رابعاً - الشخصيات الأخرى وما تمثله :

وتحدثت في البداية عن أهمية هذا العنصر بالنسبة للبناء المسرحي ، وحقيقة العلاقة المحكمة التي ربطت بين الشخصيات ، ثم توقفت عند أهم شخصيات المسرحية التي أسهمت في دفع الأحداث ، وكانت ذات علاقة بموضوع الدراسة ، وهي: (أنطونيو ، بورشيا ، باسانيو ، جسيكا) . وقد أخضعت كل شخصية لتحليل دقيق يظهر طبيعتها ، وأهميتها بالنسبة للحدث المسرحي ، والمفهوم الذي تقدمه المسرحية .

أمّا الجزء الخاص بـ (شيلوك الجديد) فقد تمت مناقشته أيضاً من خلال :

أولاً - مصادر المسرحية :

وتناولت هنا أهم المصادر التي رجع إليها باكثير أثناء كتابته للمسرحية ، وقامت بدور هام في بناء ذلك العمل ، فصدّرت الحديث بذكر تأثره بمسرحية (تاجر البندقية) بشكل متعمد ومدروس ، وسجلت اعترافه بذلك التأثر ، كما أوضحت علاقة ذلك بفهمه للمسرحية وموقفه منها ، وانعكاس كل هذا على طريقة استفادته من ذلك التأثر . ثم أنتقلت بعدها إلى استعراض باقي المصادر التي استعان بها باكثير لكتابة المسرحية .

ثانيا - البناء المسرحي :

وتحدثت فيه عن عناصر البناء المسرحي التي أقام عليها الكاتب مسرحيته ، فتعرضت أولاً لعنصر الحبكة ، وطريقة باكثير في بنائها ، وعلاقة ذلك بتأثره بمسرحية (تاجر البندقية) ، وبموقفه من القضية الفلسطينية ، ثم توقفت عند عنصر الصراع ، وأوضحت أنه متعدد المستوى : داخلي وخارجي . وتحدثت عن بعض الأخطاء التي وقع فيها الكاتب ، ومدى انعكاس ذلك على المستوى الفني للمسرحية بشكل عام . ثم عرضت لعنصر الحوار ، وأسلوب الكاتب في التعامل مع هذا العنصر الحساس . وقد تمت مناقشة هذه العناصر في ضوء عملية تأثر الكاتب بشكسبير ، ومدى أصالة موهبة باكثير المسرحية . وختمت حديثي بمحاولة تصنيف المسرحية ، وتحديد القالب الذي جاء ت فيه .

ثالثاً - شايلوك الجديد وما يدل عليه :

وأفردت الحديث هنا لتناول شخصية شايلوك كما جاء ت عند باكثير في ضوء مقارنتها بالنموذج الشكسبيري ، وركّزت على نقاط التشابه والاختلاف بين الاثنين . وأشرت إلى مدى النجاح الذي حققه باكثير في تعامله مع هذه الشخصية ، كما نبهت إلى الأخطاء التي تورّط فيها ، وبينت كيف

انعكس ذلك على شايلوك الجديد بصفته الشخصية المحورية في المسرحية .

رابعاً - الشخصيات الأخرى وما تمثله :

وتحدثت في البداية عن أهمية عنصر تصوير الشخصيات ، وحقيقة العلاقة التي لا بد أن تربط بين شخصيات المسرحية المختلفة ، ثم قمت باستعراض أهم الشخصيات التي قام باكثير برسمها متأثراً بما جاء في (تاجر البندقية) وكانت ذات أهمية كبيرة في تطور الحدث ، وإقامة الصراع، وخدمة هدف الكاتب من كتابته للمسرحية ، وهذه الشخصيات هي : (نادية ، عبدالله ، إبراهام ، راشيل)، وقد تناولت كل شخصية بالتحليل ذاكرة أهم ما يميزها من سمات تكشف عن طبيعتها ، وملامحها الخاصة ، وأجريت مقارنة بينها وبين ما تمثله هذه الشخصية عند شكسبير، وطريقة تصويره لها ، وأشرت إلى علاقة حماس باكثير لقضايا أمته بأسلوبه في تصوير الشخصيات ، وكيف تسبب ذلك في ضعف هذا العنصر لديه ، رغم حساسيته الشديدة ، ودوره الفعال في نجاح العمل المسرحي .

الخاتمــة :

وقد أجملت فيها نتائج البحث ، وأهم ما توصلت إليه هذه الدراسة .

هذا وأتوجه بالشكر والعرفان للأستاذ الدكتور عدنان وزان الذي أعرب له عن امتناني وتقديري لمساعدته لي في توفير بعض المراجع الهامة ، وقد مكنّه المولى – عز وجل – من أن يساعدني في الحصول على طبعة Macmillan لمسرحية (روميو وجوليت) ، وهي النسخة التي رجع إليها باكثير أثناء ترجمته لهذه المسرحية ، وقد بذلت جهدي للبحث عنها داخل المملكة وخارجها ، إلاّ أنني لم أوفق في ذلك ، فاضطررت إلى الاستعانة بطبعة أخرى –رغم عدم اقتناعي بهذا المسلك– وبعد أن بدأت في طباعة بحثي ، علمت بعثور أستاذي الفاضل على المسرحية في مكتبة جامعة إدنبره ، فشكرت الله ، وأعدت معارضتي لترجمة باكثير على طبعة ماكميلان ، توخياً للدقة والأمانة . فجزى اللّه عني

أستاذي خير الجزاء ، وجعل ذلك في ميزان حسناته .

كما أشكر الأستاذين الفاضلين الأستاذ الدكتور عياد الثبيتي ، والأستاذ الدكتور أحمد السومحي ، لما قاما به من إمدادي ببعض المراجع الهامة ، فجزاهما اللّه عني خير الجزاء وأوفاه .

أمّا مشرفي الأستاذ الدكتور عبد الحكيم حسّان ، فإن كلماتي تعجز عن تصوير امتناني له لما قدمه لي من خالص النصح والإرشاد ، ولتوجيهاته القيمة التي أضاء ت لي الطريق وأخذت بيدي ، وشملتني بكرمها ورعايتها ، فله عظيم شكري وتقديري .

هذا وأتوجه بالشكر إلى جامعة أم القرى التي أتاحت لي فرصة الدراسة في هذا الميدان الهام ، وإلى كلية اللغة العربية ، وإلى كل من قدّم لي مساعدة أو أبدى استعداداً لذلك .

كذلك أتقدم بالشكر للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة :

١ - الأستاذ الدكتور / عدنان محمد وزان .

٢ - الأستاذ الدكتور / حسن الوركلي .

وذلك لتكرمهما ، وقبولهما مناقشة هذا البحث .

هذا والله أسأل أن يوفق الجميع إلى ما يحب ويرضى .

القسم الأول
بداية الاتصال بشكسبير

١ - الترجمـــة
٢ - التأثر بالمعالجة المسرحية

١ - الـتـرجـمـة

أ - (الليلة الثانية عشرة)

ب - (روميو وجوليـت)

١

تعد الترجمة الأدبية وسيلة هامة من وسائل الاتصال بين الأمم والشعوب ، والتقارب فيما بينها ثقافياً وحضارياً . وينظر إليها على أنها أصعب أنواع الترجمة . إذ من المؤكد أن مهمة المترجم فيها لا تقل إبداعاً عن التأليف الأدبي نفسه ، ولا يتوقف دوره عند حدود ترجمة الألفاظ ومعانيها ، وما يحويه النص من أفكار ، بل هو مطالب بتقديم عمل يحاكي به العمل المنقول عنه في شكله ومضمونه ، وأسلوبه وروحه ، وأن يراعي في نفس الوقت طبيعة اللغة التي ينقل إليها وأبعادها الثقافية ، والحضارية ، فهو حر مقيد ، وطليق أسير . فعملية الترجمة الأدبية تكتنفها صعوبات كثيرة ، ولا يكفي فيها قراءة النص المنقول عنه ، أو استيعاب ما جاء فيه " بل على المترجم أن يحاول أن يرى ما يرى المؤلف ويسمع ما يسمع ، وأن ينقب من جديد في حياته الخاصة عن التجارب التي عايشها . وليست هناك أمة تنظر إلى حادثة حتى ولو كانت حادثة بسيطة بنفس الطريقة التي تراها بها أمّة أخرى . ولهذا كان لا بد للمترجم من أن يعبر عن كلمة ، أو حادثة ، أو موقف كما يجب أن يعبر عن ذلك في لغته الخاصة . وإذا كان في إمكانه –في بعض الأحيان– أن يكون قريباً من الكلمة الأجنبية ، فإنه يتعين عليه بشكل أكثر أهمية أن يكون قادراً على تخيل الموقف ... فالمترجم كالمؤلف يجب عليه أن يكون حساساً تجاه المعتقدات الأسطورية ، والاجتماعية ، والتاريخية التي تعكسها اللغة، وأن يستخدم الكلمات التي لا تقوم بنقل الأصوات فحسب بل تنقل كذلك الإيقاع والإشارة ، وأسلوب التعبير ، والاتساق الصوتي ، وتداعي الأفكار" (١) . ولا شك أن ترجمة الشعر إلى شعر تعد أكثر أنواع الترجمة الأدبية دقة وحيوية ، وتعقيداً وتشابكاً ، ومهما بذل فيها المترجم من جهد لاتقان عمله ، وخدمته مواهبه الأدبية ، وقدراته الشعرية واللغوية فإن إمكانية أن يخرج لنا عملاً مساوياً للأصل في قيمته ، وطبيعته ، وروحه هو ضرب من المحال . ومع ذلك يظلّ لهذا النوع من الترجمة قيمته الخاصة ، ومتعته الفريدة على نحو يجعل ما يبذل في سبيل ذلك من جهد وتضحية أمراً له ما يسوغه ،

---

(١) Horst Frenz, " The Art of Translation," in Thirteen Yearbook of Comparative and General Literature,(Bloomington:Indiana University,1964)p.94

ويسوغ وجوده .

وقد حاول شاعرنا باكثير(١) أن يخوض هذا الغمار الصعب عن طريق ترجمة أرقى نماذج الانتاج الشعري المسرحي على الإطلاق في الآداب الغربية والمتمثل في المسرح الشكسبيري(٢) . وقد تم تعرفه على عظمة هذا الكاتب ، وروعة عطائه المتميز بعد التحاقه بقسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب ، في جامعة القاهرة . ولم يكد يمضي عام على دراسته للأدب الإنجليزي حتى شعر ببلبلة نفسية تجاه نظرته للشعر والأدب بشكل عام ، وتفتحت أمامه آفاق واسعة وجديدة . وقد أثارته مقدرة شكسبير كشاعر ، واستأثر مسرحه بجلّ اهتمامه وإعجابه،

---

(١) هو علي بن أحمد بن محمد باكثير الكندي ، ولد في اندونيسيا بمدينة (سورابايا) عام ١٩١٠م ، لأبوين حضرميين ، وبعد بلوغه الثامنة أرسله أبوه إلى حضرموت ليتقن لغة قومه ، ويعيش عاداتهم . تلقى هناك دراسته وثقافته الإسلامية الأصيلة والعربية الخالصة . اتجه لكتابة الشعر منذ صباه في طابع تقليدي محافظ . سافر إلى الحجاز في عام ١٩٣٢م ، واختلط بأدبائها ومفكريها ، كما سنحت له الفرصة لزيارة مصر في عام ١٩٣٣م ، وهناك تمكن من دراسة الأدب الإنجليزي ، حصل بعدها على دبلوم التربية واشتغل بالتدريس إلى أن تركه في عام ١٩٥٥م إلى مصلحة الفنون بوزارة الثقافة والإرشاد القومي ، وظلّ يعمل بتلك المصلحة إلى أن وافاه الأجل في عام ١٩٦٩م . حصل – رحمه الله – على العديد من الجوائز والأوسمة ، وعرف بغزارة انتاجه وتنوعه فترك لنا ما يقارب خمسين مسرحية سياسية ، وتاريخية ، واجتماعية ، وخمس روايات ، كما نشر العديد من القصائد في الصحف والمجلات ، وقد طُبع ما قاله في باكورة حياته الشعرية ، والأمل كبير في أن يأخذ باقي شعره وما خلفه من آثار طريقه إلى النشر ، ومن ثم إلى أيدي محبيه . لمعرفة المزيد عن الكاتب ينظر: د . أحمد عبدالله السومحي، علي أحمد باكثير : حياته وشعره الوطني والإسلامي ، ط١(جدة: دار البلاد للطباعة والنشر ، ١٩٨٢م) .

(١) جذبت شهرة شكسبير ، وروعة أعماله أنظار المترجمين العرب منذ مطلع القرن العشرين ، فتعاوروا ترجمة بعض أعماله ، وتفاوت مستوى تلك الترجمات ؛ ==

ومن هنا نجده يقرر أن يحتك بهذا المسرح عن قرب ، ويوطد علاقته به وذلك عن طريق الترجمة ، وهي خطوة تدل على ذكاء باكثير وفطنته ، وما كان يعتمل في داخله من آمال وطموحات في دنيا المسرح ، ممزوجة بثقة عالية في النفس . وقد تمت ترجمته لبعض أعمال شكسبير من خلال مرحلتين مثّلت في مجموعها بداية اتصاله الفعلي بذلك الكاتب العبقري .

المرحلة الأولى :

وترجم فيها باكثير فصولاً من مسرحية (الليلة الثانية عشرة)(١) نشر نماذج منها في مجلة الرسالة وكان ذلك في عام ١٩٣٦م . وقد ترجمها شعراً مستخدماً الشكل العمودي للقصيدة العربية بكل قوانينه ، وتقاليده المعتادة . فكانت النتيجة – كما يمكن أن يتوقع – ترجمة حرة ، تصرف فيها باكثير تحت وطأة قيد القافية والوزن ، فحذف وغيّر ، وأضاف وتزيد حتى بدت بعض المقاطع بعيدة عن النص الأصلي روحاً ومعنى ، ولفظاً وتركيباً ، ومن أمثلة ذلك قوله :

== فلم يأبه بعضها بالتقيد بالأصل ، وأحدث كثيراً من التغييرات الجوهرية تلبية لذوق الجمهور آنذاك ، بينما تقيدت ترجمات أخرى بالأصل والتزمت الأمانة في قالب أدبي رفيع ، إلى جانب فريق ثالث حاول أن يجمع بين الغايتين . ينظر :

١ – د . عوض ، رمسيس ، شيكسبير في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م .

٢ – Prof. Adnan Wazzan, Translating Shakespeare in Arabic , University of Warwick , England, 1987.

(١) يذكر باكثير أنه ترجم فصولاً من مسرحية الليلة الثانية عشرة ويتبعه في ذلك الدارسون ، وربما كانت هذه الترجمة ضمن انتاجه المخطوط الذي لم ينشر بعد .أمّا ما نشرته مجلة الرسالة فلم يكن سوى المشهد الأول من الفصل الأول ، ومعظم أسطر المشهد الثاني من نفس الفصل .

الـدوق :

آه رُوحَ الحبِّ ! ما ألطف مسـ ـراكِ في النفس وأقواك مضاء
قـوةٌ هائـلة أنـت ، فـقـد كدت تطغين على ماضي القضاءْ
قـوة حُـوَّلَـةٌ ، قُـلَّبَـةٌ أبـداً تَـبْدين فـي ألـف رواءْ
أين منك البحـر عُظـماً وقُوىً إنـه مـاءٌ ، وأنـتِ الكـهرباءْ !
تسـقط الأنهـار في البحـر فلا تعـدم التأثـيرَ فـيه والثـواءْ
وهمـوم النفـس مهما عظُمت وسمت أوجاً ، وشطّت في غلاءْ
دون أمـواجـكِ فـي ثانيـةٍ تتلاشى كالتـماعٍ من ضياءْ !
فإذا الغالي رخيصٌ ، وإذا الـ أوج قعرٌ ، وإذا الأسْر عياءْ (١)

وترد عند شكسبير كمايلي(٢) :

Duke :

O spirit of love, how quick and fresh art thou,
That notwithstanding thy capacity
Receiveth as the sea, nought enters there,
Of what validity and pitch soe'er,
But falls into abatement and low price,
Even in a minute ! So full of shapes is fancy,
That it alone is high fantastical.

(1.1.9-15)

وبالمقارنة بين النصين يُلحظ كيف تصرف باكثير في ترجمته ، فهو لا يكاد يترجم سوى السطر الأول ، أمّا باقي الأسطر فهو يحوّم نحوها دون أن يمسّ معناها كما ورد عند شكسبير . وقد بدا لي وكأنه انصرف عن ترجمتها ليؤلف أبياتاً تخصه ، يسجل فيها انطباعه عن شعور الدوق وكلامه ، بينما كان ينبغي عليه التقيد بالنص والتزام الأمانة ، فحدود الحرية التي تمنح له

---

(١) باكثير،ترجمة الليلة الثانية عشرة، الرسالة ١٣٧(إبريل١٩٣٦م)، ص:٢٦٦-٢٦٧.

(٢) All quotations are from: W. Shakespeare, Twelfth Night, ed. J. M. Lothian andT.W. Craik, (London: Methuen , 1985)

كمترجم لا يمكن بأي حال أن تصل إلى هذا الحد . وقد اضطره قيد الوزن والقافية إلى استخدام بعض التعبيرات ، والصور المضحكة ، مثل قوله :

أين منك البحر عُظماً وقُوىً　　إنه ماءُ ، وأنتِ الكهرباءْ !

كذلك انساق ، وفي أغلب الأبيات ، إلى الإطناب واختراع أشطر يكمل بها أبياته الشعرية لا تمت إلى النص الأصلي بصلة ، وقد أفسد بتصرفه هذا شاعرية الأسطر وحلاوتها .

وإذا كان باكثير في المقطوعة السابقة بدا غير مهتم أو غير قادر على التقيد بكلام الدوق وما جاء فيه روحاً ومعنىً ، فإنه في الأبيات التي تلي ذلك يجهد نفسه من أجل المحافظة على تورية أوردها شكسبير على لفظ heart بمعنى : قلب ، و hart بمعنى : ظبي ، وهي أحد أنواع اللعب بالألفاظ المشهورة في مسرح شكسبير . وترد ترجمة باكثير كمايلي :

كريو :

مولاي ! هل لك في صيـ　　ـد البال ؟ فالجو حالي

الدوق :

ويلك ! هل أنا إلا　　في الصيد ! والبال بالي !
أعزُّ شيء بجسمي　　قدراً وأنفَسُ غالِ
أوّلَ ما زلزلتْني　　بطَرْفها القتّال
(أوليفيا) ، وهدتني　　للحبّ بعد الضلال
هناك صُيِّرتُ بالاً　　مضرَّساً بالنكال
مطارداً طول أيّا　　مه ، وطول الليالي !
اكتنفَتْه شِباكُ　　من كل وجه وحالِ
خيوطها من همومي　　ونسجها من خيالي !!(١)

بينما ترد عند شكسبير على النحو التالي :

---

(١) باكثير ، ترجمة الليلة الثانية عشرة ، ص ٢٦٧ .

Curio : Will you go hunt, my lord?

Duke : What, Curio ?

Curio : The hart.

Duke : Why so I do, the noblest that I have.
O, when mine eyes did see Olivia first,
Methought she purg'd the air of pestilence;
That instant was I turn'd into a hart,
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me.

(1,1,16:23)

وهكذا يحاول باكثير المحافظة على التورية باستخدام كلمة (بال) كمرادف لمعنيين : (القلب ، ونوع معروف من الحيتان) ، ويضحي في سبيل ذلك بما كان أولى به بأن يحافظ عليه وهو مراعاة الدقة والأمانة ؛ إذ نجده ينقل ذلك الصيد إلى البحر ، ويضطر إلى الإتيان بما يناسب هذا التعديل ، فيتحدث عن الشباك وعن خيوطها ، وكل هذا لم يرد في النص الأصلي بل هو من اختراعه وتأليفه ، كذلك يعدّ البيت الرابع من حديث الدوق من تأليفه ، في الوقت الذي يحذف فيه السطر العشرين من النص الأصلي ، ولا يأتي له على ذكر . وقد بدا باكثير في مواضع أخرى أكثر اقتراباً من معنى النص ، ولم يمنعه قيد القافية ، وإخراج أبيات متساوية من أن يترجم ما جاء فيه ، ويسبك أفكاره في ترجمة رقيقة ، وحتى تصرفه في بعض المعاني لم يأت من قصور فهم ، بل جاء نتيجة لرغبته في عبارة أكثر تركيزاً ، وقد وُفق في أغلب ذلك التصرف :

الدوق :

هـات عـنهـا ! مـاذا وراءك ؟

فالنتين : مـا يُرْ ضيك مولاي ! لو رُزقتُ القبولا

سلّمتْني عنها الوصيفةُ هـذا الـ ـردَّ منهـا – وما أُراه جميلا –

لن يرى الكونُ نفسهُ وجهَها السا فرَ سبعاً كسبع يوسف طولا !
نذرت أن تبقى كراهبة الدَّيْـ ـر عليها نقابُها مسدولا
كل يوم تطوف بالبيت بالدمـ ـع ببلِّ الثرى ويُحفي المسيلا
كل هذا من أجل موت أخٍ كا ن إليها المحبَّب ، المأمولا
رُزِئَتْه فاقسمتْ لَتُديمَنَّ (م) أسأها عليه دهراً طويلاً

الدوق :

زهـٍ ! ضمنت إذا –إلهي لك الحمـ ـدُ – إلى حسنها الشعورَ النبيلا!
كان هذا وفاءها لأخيها كيف باللّه لو أحبّت خليلا !
لَوْ إليها (كوبيد) سدّد يوماً سهمه المُذْهَب اللطيف القتولا !
فغدا في فؤادها كلُّ همٍّ شاغلٍ – دونه صريعاً قتيلاً
واعتلى عرشَ قلبها مَلِكُ فرْ دُ كفرعونِ مصرَ دانَ النيلا !
سِرْ أمامي إلى أريكٍ من الزّهـ ـر أهدهدْ بها الفؤادَ قليلاً !
حيث تلفى خواطرُ الحبِّ في أكـ نافها مرتعاً خصيباً ظليلا !!(١)

وقد انتهج باكثير في ترجمته لبعض الفقرات منهجاً لا أراه سليماً ؛ إذ أنه وفي أكثر من موضع حاول استدعاء المعجم القرآني ، واستخدام بعض التعبيرات القرآنية . وربما جاء ذلك لشدة تأثره بألفاظ ذلك المعجم ، وسيطرة ثقافته التي كانت تنهل من المعين الإسلامي ، والتراث العربي . والواقع أن مثل هذا الاستدعاء لا يناسب المقام الذي ورد فيه ، فمن المعروف أن للألفاظ القرآنية طبيعة خاصة فهي تثير جواً تتفرد به له إيحاءات خاصة ، وظلال معينة ، وحيث لا يتحقق ما يستدعي هذه الخصائص في الموضوع المترجم فإن هذا الاقتباس يبدو في غير مكانه المناسب . ومن المواضع التي تظهر فيها هذه الملاحظة قوله :

القبطان :

صدقت يا سيدتي ، إنني أعضُدُ رَجْواكِ ، وربي عليم
لَمّا طغى الماء على فلكنا وزاغ منكم عن حجاه الحليم
وَأَدْتُم الزورقَ حتى لقد كاد من الكظَّة ألا يعوم

رأيتــــه يســـبح فــــي لجةٍ تهـوى به حينـاً ، وحينـاً تقـــوم
رجــاؤه شــدً بأعضـــــاده وأنـّــه ذاك الشـــجاع العــــزوم
فشـــد كـفـيّـه إلـى قـائــم في البـحر ضمَّ الطفل صدر الرؤوم
كأنــه أريــان ، مستمســكــاً بظهــر ذاك الحـيـوان العــظيـم
والهائجُ المحنَــق مــن حولــه قـد راضـه فهـو ولــيٌّ حميـم !
راقبته ما استطعتُ حتى اختفى عن ناظري تحت ظـلال الغيوم !(١)

فكان من الأفضل لو أنه استخدم تعبيراً آخر غير قوله : " لمّا طغى الماء "، أو قوله : " فهو ولي حميم " ؛ لأن وجودهما ، رغم ما لهما من بلاغة وجمال ، لا يخدم ترجمة نص أجنبي له طبيعته المختلفة التي ينبغي على المترجم أن يحافظ عليها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً . ولهذا فقد جاء الاقتباسان وكأنهما اجتلبا اجتلاباً من قبل ناشيء يتدرب على كتابة الأساليب الجميلة أكثر مما هما لمترجم متمرس . هذا ويلاحظ في الأبيات السابقة مدى تصرف باكثير في الترجمة ، فهو يخترع بعض الأشطر التي لا وجود لها لدى شكسبير مثل قوله : " أعـضُد رَجْـواكِ ، وربـي عـليـم" ، وقولـه : "وزاغ منكـم عن حِجاه الحليم " . وقد أتت هذه الزيادة على حساب النص الأصلي إذ نجده يحذف باقي السطر كما ورد عند شكسبير ، ويكمله بمعنى من عنده ، ومن تأليفه . كما يورد صورة وهي قوله : " ضمَّ الطفل صدر الرؤوم " مع عدم وجود ما يشير إليها أو يوحي بها . ويطنب في البيت الأخير حين يقول : "حتى اختفى عن ناظري تحت ظـلال الغيوم " ، وقد انساق إلى ذلك ابتغاءً للقافية ولإكمال البيت . ولا شك أن كل هذا التصرف يتجافى مع ما تتطلبه الترجمة من دقة وأمانة ، وهذا أمر كان ينبغي على باكثير أن يتنبه إليه ، ولا يتساهل بشأنه .

على أن أخطر ما تعرضت له أسطر شكسبير أثناء الترجمة هو

---

(١) باكثير، ترجمة الليلة الثانية عشرة ، الرسالة ١٤٥(فبراير١٩٣٦م) ، ص : ٥٩١.

افتقادها لروح كاتبها ، وطريقة أدائه المميزة التي لم يتمكن باكثير من المحافظة عليها ؛ فكانت ترجمته أو أبياته أقرب إلى روحه هو وطريقة أدائه . ورغم كل ما سبق فإن ترجمته تشهد بأن ما تورط فيه من تصرف بالإضافة أو الحذف أو التعديل ، لم يأت عن سوء فهم أو جهل بمعاني النص الأصلي ، بل جاء نتيجة تسرعه ولهثه وراء القافية والوزن . وقد شعر باكثير نفسه بثقل قيد الشعر المقفى الموزون ، إذ نجده يقول عن هذه التجربة : " وقد جربت قبل ذلك ترجمة (الليلة الثانية عشرة) على النمط المألوف الذي سلكه المرحوم شوقي بك في مسرحياته الشعرية ، ونشرت نماذج منها في مجلة الرسالة فكانت نتيجة هذه التجربة مقطوعات شعرية تألفها الأذن العربية ، ولكنها ضعيفة المت إلى روح الأصل ونفسه الخاص "(١) ومن هنا نجده يتوقف عن إكمال ترجمة المسرحية بعدما ثبت له قصور هذه الطريقة ، وصعوبتها مقارنة مع الطريقة التي يكتب بها شكسبير مسرحه الشعري . وقد كانت هذه المحاولات التي قام بها لترجمة مسرحية (الليلة الثانية عشرة) بمثابة الشرارة الأولى التي نبهت باكثير لضرورة البحث عن وسيلة جديدة لترجمة المسرحية الشعرية ، فاهتدى بسببها ، وباطلاعه على مسرح شكسبير ، إلى الشكل الشعري الجديد الذي ينبغي أن تكتب به المسرحية الشعرية ، وهو الشعر الحر أو ما أسماه بالشعر المرسل المنطلق . وقد استخدم هذه الأداة في ترجمته لعمل آخر من أعمال شكسبير المسرحية ، وهو يمثل المرحلة الثانية من احتكاكه واتصاله بمسرح شكسبير عن طريق الترجمة .

المرحلة الثانية :

وتمّ لباكثير فيها ترجمة مسرحية (روميو وجوليت) كاملة في عام ١٩٣٧م ، ونشرت في عام ١٩٤٧م . وقد حظيت هذه المسرحية باهتمام الجمهور العربي ، لطبيعتها الغنائية وما حفلت به من حوادث مثيرة ، مما

---

(١) علي أحمد باكثر ، ترجمة روميو وجوليت (القاهرة:دار مصر للطباعة ، ١٩٧٨م)ص:٣ .

جعل بعض المترجمين يؤكد في ترجمته على إبراز الجوانب التي تستهوي الجمهور وتثير إعجابه كما فعل نجيب حداد في ترجمته للمسرحية في مطلع القرن العشرين، و التي تقدمت على ترجمة باكثير لها ، وكانت تحت عنوان (شهداء الغرام). فهو لم يأخذ من الأصل الذي ترجم عنه سوى بعض الحوادث المثيرة ، والتفاصيل التي يستطيع أن يقحم فيها قصائده الغنائية ليقوم بإنشادها الشيخ سلامة حجازي[١] . وقد قدر لترجمة باكثير لأن تكون حدثاً خطيراً ، وعلامة بارزة في حياة باكثير ، وفي عمر الشعر العربي عامة ، والشعر المسرحي بوجه خاص . ويبدو أن نفس باكثير كانت تستشرف ذلك وتتوقع حدوثه ، إذ نجده ينقطع قبلها عن نظم الشعر فنه الأول ، كما يتوقف عن المضي في ترجمة مسرحية (الليلة الثانية عشرة) باستخدام النسق الشعري المألوف ، وكأنه كان يعدّ نفسه لخوض تلك التجربة الهامة ، وهي إسهامه في إيجاد الشكل الشعري الجديد . وقد عجل بهذا الإنجاز حادثة وقعت له يحدّثنا باكثير عنها بالتفصيل قائلاً : " واتفق في ذلك الحين أن حدث حادث في مقاعد الدرس كان له أثر كبير في دفعي إلى التعجيل بهذه المحاولة ، وخلاصته أن أحد مدرسينا الإنجليز تحدث ذات يوم عن الشعر المرسل ، وكيف أن اللغة الانجليزية اختصت بالبراعة فيه ، والتفوق على سائر اللغات ، وكيف أن الفرنسيين حاولوا محاكاته في لغتهم فكان نجاحهم محدوداً، ثم قال : ومن المؤكد ألا وجود له في لغتكم العربية ولا يمكن أن ينجح فيها ، فاعترضت عليه قائلاً : أمّا أنه لا وجود له في أدبنا العربي فهذا صحيح لأن لكل أمّة تقاليدها الفنية وكان من تقاليد الشعر العربي التزام القافية ، ولكن ليس ما يحول دون إيجاده في اللغة العربية ، فهي لغة طيعة تتسع لكل شكل من أشكال الأدب والشعر . فاكتفى بأن أعرض عني ، وشعرت عندئذٍ بأن عليّ

---

(١) د . محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤، ط٢ ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧م) ، ص : ٢٢٧ - ٢٢٩.

أن أتحدى هذا الزعم ، وأدحضه بالبرهان العملي ، وانصرفت من الدرس وقد ملك عليّ هذا التحدي كل أمري .... وكنّا في تلك السنة ندرس مسرحية (روميو وجوليت) فلا غرو أن وقع اختياري عليها ، فاخترت مشهداً من مشاهدها وبدأت أفكر في ترجمته ، فاتفق أن جاء الوزن في بحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) دون أن أعي ما ينطوي عليه ذلك من الدلالة ، ثم مضيت في عملي مرسلاً نفسي على سجيتها في اختيار ما يناسب المقام من البحور والأوزان . فاكتشفت بعد لأي أن البحور التي تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هي تلك التي تتكون من تفعيلة واحدة مكررة كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرّمل ، لا تلك التي تتألف من تفعيلتين مختلفتين كالسريع والخفيف والبسيط والطويل فإنها لا تصلح"(١) ويرى باكثير أن هذا الشكل الذي استخدمه مزيج من " النظم المرسل " و " النظم الحر " ، ويشرح لنا ذلك قائلاً : " فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق لانسيابه بين السطور ، فالبيت هنا ليس وحدة وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة دون أن يقف القارىء إلا عند نهايتها . وهو -أعني النظم – حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد"(٢) . وهكذا يضع باكثير ، بهذا التصوّر الواعي ، أول تصور شامل ودقيق لما اصطلح على تسميته بعد ذلك بالشعر الحر . وربما استفاد في ذلك من بعض المحاولات التي سبقته لكتابة الشعر المرسل على يد محمد فريد أبي حديد في مجال المسرح ، ولكتابة الشعر الحرّ على يد المازني ومعاصريه في مجال الشعر الغنائي . والواقع أنه سواء سبق إلى هذا التجديد أو لم يسبق ، فإن المحاولة التي قام بها للكتابة بالشكل الشعري الجديد ، كمترجم ثم بعد ذلك

---

(١) علي أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ط ٣ ، (مكتبة مصر ، ١٩٨٥) ، ص : ٨ - ٩ .

(٢) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٣ .

كمؤلف ، لم تسبق بمحاولة أخرى تماثلها في ضخامتها ودقتها ووعيها ، حتى ولو كانت هناك بعض المحاولات الجزئية التي تقدمت عليها زمنياً . ولا شك أن باكثير مدين في هذا النجاح الذي حققه لمسرح شكسبير ، أو طبيعة أدائه الشعري ، فهي التي حفزته للبحث عن وسيلة جديدة تماثلها في مرونتها وتدفقها ، وهو يقرّ بذلك إذ يقول : " وقد دفعني إلى انتهاجه (– يقصد الشعر المرسل المنطلق – كما يسميه) ، روح شكسبير نفسه ونمطه في التعبير مما جعلني أعتقد أن ترجمته شعراً على وجه آخر غير هذا الوجه لا يمكن أن تفي بهذا الغرض"(١) وعليه يمكن القول أن مسرح باكثير الشعري " ليس نتاج التطور في شعره الغنائي ، أو الثورة على الصيغ التقليدية لهذا الشعر ، بل هو .. ثمرة انفتاح على المسرح الشعري الأوربي وشيكسبير بالذات "(٢) وقد تمكن باكثير بهمته العالية ، وقدرته كشاعر وأديب من أن يستفيد من ذلك الانفتاح على أحسن وجه . فترجمته لمسرحية (روميو وجوليت)، تشهد بالجهد العظيم الذي بذله للاقتراب من المسرح الشكسبيري ، وتفهم طبيعته . كما حاول تقمص روح النص وطريقة أدائه ، وهو الأمر الذي غفل عن الاهتمام به في ترجمته لبعض مشاهد (الليلة الثانية عشرة). كذلك حاول أن يلتزم الأمانة ، ويتحرى الدقة في التماس المعاني المقابلة لمعاني النص المترجم.

وبالرغم من هذا فقد أتت ترجمته حرة في كثير من المواضع لما وقع فيها من إضافة وحذف ، وتحوير وتغيير . وقد سبق أن ذكرت أن ترجمة الشعر إلى شعر عملية تحفها كثير من المخاطر والصعوبات ، ويقل فيها مستوى الدقة المطلوبة ، والتي يمكن أن تتحقق بشكل أكبر في الترجمة النثرية . ومع ذلك يظلّ للترجمة الشعرية مزاياها وأهميتها التي تستدعي وجودها ، يقول

---

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٣ .

(٢) د . أسامة أبو طالب ، مسرحية الشعر العربي الحديث في مصر، رسالة ماجستير ، (أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، د . ت) ، ص : ٥٧ .

الأستاذ المازني : " لأن النثر ، وإن كان أدعى إلى الدقة في النقل وأعون على الاحتفاظ بما في الأصل ، يجرد الرواية من مزية الشعر وليست هذه بالضئيلة التي لا يقام لها وزن . ولو كان يستوي أن تسوق الكلام نثراً أو شعراً لما نشأت الحاجة إلى الشعر بل لكان الشعر قيداً اختيارياً لا معنى له ولا مزية"(١). ورغم مرونة الشعر الحرّ الذي استخدمه باكثير في الترجمة ، والحرية التي يمنحها صاحبه ، إلاّ أنه يظلّ كشعر يحتكم إلى الأوزان الشعرية ، وربما لهذا نجده مع محاولته الدقة والتقيد بالنص الأصلي في بعض المواضع ونجاحه في ذلك ، يبدو متحرراً في مواضع أخرى يتصرف فيها بالإضافة والتزيد، وأمثلة ذلك منتشرة في عرض المسرحية ، ومنها النص التالي(٢) :

Romeo :

O blessed, blessed night ! I am a feard,
Being in night, all this is but a dream,
Too flattering - sweet be substantial.

(11,ii,139-141)

ويرد عند باكثير على النحو التالي :

روميو :

ليلة الخير ، يا ليلة الخير ، بورك فيك !
بل ليتك كنت نهاراً ، فإني أخشى -
أجل أخشى أن أكون مُذ الآن
تحلم عيناي كل الذي كان -
ويلي ! أفي الإمكان تحقق هذا ، أفي الإمكان ؟(٣)

---

(١) عبد القادر المازني ، حصاد الهشيم ، دار الشروق ، ط٣،(القاهرة : دار الشروق، ١٩٧٦)، ص : ٣١ .

(٢) All quotations are from : The Works of Shakespeare, ed.C.H.Herford, Vol.VII,Romeo and Juliet (New York: Macmillan and Co., Ltd,1899).

(٣) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٦٨ .

ويلاحظ كيف تزيّد باكثير في ترجمته للأسطر السابقة ، بينما كان يناسب الموقف الاختصار ، فشكسبير يعبر عن لهفة روميو وشعوره الطاغي بالسعادة في أسطر ثلاثة وفي عبارة مركزة ، ولو كان يريد أن يطيل لفعل . وقد أفسد باكثير ذلك بما لجأ إليه من بسط وشرح وتوسع في المعنى ، مثل قوله : " بل ليتك كنت نهاراً " ، وقوله : " أن أكون مذ الآن " ، و " ويلي "، وكلها إضافات نبذها شكسبير ، ولم يسعَ إليها . كذلك عمد باكثير إلى تكرار بعض المعاني ، وهو ما لا يوجد في النص الأصلي وفي ذلك إخلال بجوّ الأبيات وطبيعتها ، وانصراف عنها إلى محاولة تأكيد المعنى – وهو ما لا يجوز له كمترجم – دون أن يراعي أن روعة تلك الأسطر وغيرها لا يتوقف على المعنى أو الفكرة التي تحويها فقط ، بل كذلك على الأسلوب بشكل عام، وعلى التناسب بين المعاني والألفاظ دلالة وتركيباً . كما أنه يترجم السطر الأخير في النص السابق على هيئة سؤال ، وهذه مخالفة للأصل لا مبرر لها، وتنطوي على قدر من الخطورة لما لذلك من علاقة بطبيعة الشخصية ومرادها وواقعها النفسي . وقد دأب باكثير على ارتكاب هذه المخالفة مرات عدة وشيوعه في الترجمة يغني عن التمثيل أو الإشارة . ومن تصرفه بالإضافة ترجمته للسطر التالي :

Romeo :

Neither, fair maid, if either thee dislike.

(11,ii,61)

إذ يترجمه قائلاً :

روميو :

لا ذا ولا هذاك يا قديستي الحسناء ،
حيثُ كِلاهما كفْرٌ لديك . (١)

---

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٦٢ .

وبهذا يتوسع في المعنى ، ويحوّر فيه مع أن روميو يقول ببساطة : " لا هذا ولا ذاك يا سيدتي الجميلة إذا كان كلاهما مما تكرهين" .

وكذلك هو شأنه مع السطر التالي :

Romeo:

A thousand times the worse, to want thy light!

(11,ii,155)

إذ يترجمه باكثير قائلاً :

روميو :

أوَفي ذمة الله حين يغيب سنا وجهك ؟

لا ، بل مع إبليس في ظلمة اليأس ألفا ! (١)

فهو ينساق هنا للإطناب دون مسوّغ ، ويولد معاني جديدة لم يشر إليها شكسبير ولا يوجد ما يوحي بها، وفي هذا مجافاة للأمانة والدقة . وقد يلجأ للإضافة استجابة لضرورة شعرية ، فيكمل الشطر بمعنى هزيل يبدو فيه التكلف والإطالة ، وأمثلة ذلك في المسرحية أكثر من أن تحصى أو تحصر، وسأكتفي بمثال واحد ، وهو قول المربية :

Nurse :

For I had then laid wormwood to my dug,

(1,iii,26)

ويرد عنده :

المربية :

أذكر اليوم الذي مررْتُ طبي

فيه بالشيبة كي يعافه الطفل الرضيع(٢)

---

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٦٩ .

(٢) نفسه ، ص : ٣٣ .

ومن الغريب أنه أحياناً يلجأ إلى الإضافة دون مسوّغ أو سبب ، وتظهر إضافته كتعليق من جانبه ما كان أغنى أبيات شكسبير عنه ، ونجد هذا على سبيل المثال في حديث كابوليت في المشهد الثاني من الفصل الأول (l.ii.13-37)،إذ يضيف سطراً لا وجود له في النص مثل قوله: "وكل مُمَنَّع من بعده سهل يسير"(١). كذلك هو الحال مع حديث روميو إلى بنفوليو في نفس المشهد(l.ii.93-98)،إذ يؤلف سطراً لا يوجدما يقابله في النص الأصلي وهو قوله " لقد كبرت فرية خرجت من لهاتك ! "(٢) . وقد تطوع باكثير بإضافة تلك التعليقات وغيرها دون سبب واضح لذلك ، وهذا مما يحاسب عليه لأنه أخلّ بالدقة والتقيد بالنص دون ضرورة .

وبالرغم من تلك الإضافات فقد بدا في مواضع أخرى في المسرحية أميل إلى الترجمة الحرفية ، مع أن التصرف فيها كان أولى وأحسن أثراً ، ومن ذلك الأسطر الأولى في مستهل الفصل الأول :

Sampson : Gregory , on my word, we'll not carry coals.

Gregory : No, for then we should be colliers.

Sampson : I mean, and we be in choler, we'll draw.

Gregory : Ay, while you live, draw your neck out of collar.

(1,i,1-5)

ويترجمها باكثير على النحو التالي :

شمسون : قسماً لا نحملُ فحماً يا جريجري .

جريجري : كلا ، سنكون إذن فاحمين .

شمسون : أعني أننا سنسلُّ السيف إذ ما التظى فحمُنا .

جريجري : حقاً ما عشتَ فلا يُفْحِمك أحد.(٣)

---

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٢٤ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٩ .

(٣) نفسه ، ص : ٧ .

وهي ترجمة يظهر فيها التكلف والثقل ، ولا يبدو التلاعب بالألفاظ هنا واضحاً كما هو في الأصل ، بالإضافة إلى أن المعنى بشكل عام يفتقد الوضوح والسلاسة بالنسبة للقارىء العربي ، وكان من الأفضل لو تصرف باكثير في ترجمتها كأن يقول مثلاً :

سمبسون : لعمري يا جريجوري ما ينبغي لنا أن نسام الخسف
جريجوري : كلا إذن نذل إلى آخر الدهر
سمبسون : أريد أن نسل السيف إن وجهت إلينا الاهانة
جريجوري : نعم لأن من أراد الحياة فعليه أن يحل عنقه من كل عقدة.(١)

وإذا كان باكثير يلجأ إلى الترجمة الحرفية طلباً للدقة أو الأمانة فإننا نجده في مواضع أخرى لا يأبه بالتقيد بالنص ، إذ ينال منه حذفاً واختصاراً. ومن العجيب أنه يذكر في مقدمة ترجمته للمسرحية مايلي : " وقد تقيّدت بالأصل ، ولم أتصرف تصرفاً يخالفه إلاّ في موضعين أو ثلاثة مواضع نبهت عليها في أماكنها"(٢). والواقع أن قوله هذا لا يقدم إلاّ جزءاً من الحقيقة ، لأنه حذف في مواضع أخرى غير تلك التي نبه عليها . فهو يحذف نشيد الجوقة الذي تفتتح به المسرحية ، كما يحذف النشيد الآخر الذي يقدم به شكسبير للفصل الثاني ، دون أن يذكر السبب الذي دفعه إلى ذلك ، ويبدو لي أنه تركهما من باب التساهل والإهمال لشأنهما . ولا شك أنه يؤاخذ على ذلك فحذفهما يوحي بعدم الدقة والأمانة . والواقع أن أمثلة الحذف في المسرحية كثيرة ، وسوف أحاول أن أعرض لبعضها ، ومنها قول جوليت :

رباه ! عذيري من ذا التشاؤم في قلبي !
ليخيل إليّ أني أراك لقىً ميتاً في قعر ضريح
فإما خانتني عيناي ، وإمّا ران عليك الشحوب ،(٣)

---

(١) د .مؤنس طه حسين ، ترجمة روميو وجوليت ،(القاهرة: دار المعارف ، ١٩٦٠)، ص:٩ .
(٢) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٣ .
(٣) نفسه ، ص : ١٤٢-١٤٣ .

فهو يترجم شق أحد الأسطر ويحذف الشق الآخر في النص الثاني :

Juliet :

Me thinks, I see thee, now thou art so low,
As one dead in the bottom of a tomb.

(111,v,55-56)

وحذفه لقولها : (**now thou art so low**) أخلّ بالنص لأن روميو ، وهو يتأهب للرحيل وقد أصبح في مكان منخفض بالنسبة لجوليت التي تنظر إليه من أعلى ، بدا في نظرها وكأنه ميت في قعر قبر ، وهكذا لا تكتمل الصورة التي تداعت لذهن جوليت إلاّ بذكر ذلك الشق الذي حذفه باكثير . ومن أمثلة الاختصار تصرفه في الأسطر التالية :

Lady Capulet :

The fish lives in the sea, and 'tis much pride
for fair without the fair within to hide.
That book in many's eyes doth share the glory
That in gold clasps locks in the golden story;

(1,iii,89-92)

إذ يترجمها باكثير قائلاً :

ليدي كابوليت :

وجمال الدرّ ينمّ عليه جمال الصدف .
كذلك سوف يزينك يابنتي وتزينينه ،(١)

ولا شك أن مثل هذا الاختصار يتناقض مع الدقة والأمانة التي كان يتعين على باكثير الالتزام بها . وهو يتبع هذا الاختصار بحذف تعليق المربية ، ويصل كلام الليدي كابوليت . وقد وصل تصرف باكثير بالحذف إلى درجة استغنائه عن أسطر عديدة ، وفي أكثر من موضع دون أن يذكر أسباباً لفعل ذلك . فهو يحذف كلاماً لمركيشيو وروميو من المشهد الرابع للفصل الأول

---

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٣٥ .

(١٣-١٦) . كذلك يتعرض المشهد الرابع من الفصل الثاني ، لحذف يكاد يمسخ ذلك المشهد؛ إذ يتناول الحذف الأسطر التالية :من منتصف (٦٦)إلى السطر(٩١)، ومن منتصف السطر (١١٨) إلى السطر (١٢٤)، ومن (١٣٦)إلى (١٤٦) . كما يحذف بعض الأسطر في مناجاة جوليت لنفسها في مستهل المشهد الثاني من الفصل الثالث من السطر(٨) إلى (١٦) . وتتقلص الأسطر المخصصة للمربية في المشهد الثالث من الفصل الأول ، حيث يحذف الأسطر(٣٩ -٤٨) ، و (٥٠-٥٨)، كما تحذف الأسطر (٤ - ٧) من حديثها في المشهد الخامس من الفصل الرابع . وهو حذف خطير لما لحديثها من علاقة بطبيعة شخصيتها ، وبناء تفكيرها ، وجوّ المسرحية بشكل عام . ومن المؤكد أن شكسبير لم يأت بكلّ تلك الأسطر من باب الحشو أو الثرثرة . وكان على باكثير وهو يترجم إحدى مسرحيات شكسبير أن يدرك طبيعة ذلك المسرح ، وما يمتاز به من وحدة وترابط ودقة في هندسة بنائه ؛ إذ ترتبط فيه الأشياء الكبيرة بالتفاصيل الصغيرة ، ويكتسب كل شيء في ذلك العمل أهميته من خلال علاقته بالأمور الأخرى .

والواقع أن تصرف باكثير في ترجمته لم يقف عند حد الإضافة أو الحذف ، بل تطور به الأمر إلى محاولة إجراء تعديل أو تغيير في المسرحية ، وذلك بحذف حديث بعض الشخصيات وإسناده إلى الشخصيات الأخرى . ومن أمثلة ذلك ما ورد في المشهد الرابع من الفصل الثالث ، إذ نجده يحذف بعض المقطوعات الحوارية للكونت باريس ويسندها إلى الليدي كابوليت ، ومن ذلك هذه الجملة الغريبة التي كان من المفروض أن يقولها باريس ليعبّر فيها عن شوقه للقاء جوليت ، واستعجال أمر ذلك الزواج :

ليدي كابوليت :

بودي يا سيدي لو يكون الخميس غداً.(١)

وقولها هذا يظهرها وكأنها تستعجل زواج ابنتها الوحيدة ، وفراقها . وربما

---

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ١٣٨.

عمد باكثير إلى هذا التغيير لأن السيد كابوليت أثناء حديثه لباريس يخلط ذلك ببعض العبارات التي يبدو أنه يوجهها لزوجه ، مقاطعاً بها –وهو عادة ما يفعل ذلك– كلامه للكونت . وقد وجد باكثير ذلك مربكاً ، فتطوع لإيضاح الأمر وإزالة اللبس ! وهذا بالطبع ليس من حقه ، بل كان الأجدر به التقيد بما جاء في النص الأصلي والتزامه . وهو يكرر نفس الشيء في المشهد الخامس من الفصل الرابع ، فهو لا يكتفي بإلغاء وجود شخصية باريس في المشهد، بل نجده يسند حديثاً للسيد كابوليت إلى زوجه الليدي كابوليت :

ليدي كابوليت :

قو تلت ، زمان السوء ، وأُرغم أنفك
فيم جئت فشوهت حفلتنا الباسمة ؟
يا ابنتي، يا ابنتي ، لا بل يا روحي ليس
ابنتي !
ودَّعتِ حياتك ، واحسرتاه ، ابنتي ماتت .
وستدفن كلُّ مسراتي مع روحي حياتي .(١)

والكلام في الأصل الشكسبيري للسيد كابوليت ، وقد عُرفت شخصية هذا الرجل بلغتها المميزة ، وطريقتها الخاصة في التعبير من مشاعرها، وكان يتعين على باكثير أن يراعي كل هذا ، كذلك يلاحظ على الأسطر السابقة مدى تصرف باكثير في ترجمة كثير من المعاني .

هذا ولم تسلم الترجمة من الخطأ في بعض المواضع وعدم الدقة ، مع أن باكثير يظهر – بشكل عام – قدرة فائقة على فهم المعاني ومعرفة مدلولها. ومن السطور التي لم يكن دقيقاً في ترجمتها إجابة روميو لخادم السيد كابوليت عندما سأله الأخير ما إذا كان يستطيع القراءة :

Romeo :

Ay, mine own fortune in my misery.

(1,ii,59)

---

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ١٨٠ .

وترد في ترجمة باكثير على النحو التالي :

روميو :

إي وربي ، إنها سلواي في ساعات همي .(١)

هذا مع أن اللحظة النفسية التي كان يعيشها روميو تجعل من الأصح أن تترجم هكذا : " نعم قراءة حظي الشقي " ، ويدل على ذلك تعليق الخادم على إجابته إذ يقول : " ربما تعلمت ذلك دون كتاب ، ولكن أرجوك ، هل في إمكانك قراءة أي شيء تراه " . كذلك أخطأ باكثير في فهم بعض الكلمات مثل: tributary ،إذ يترجمها على أنها خراج : tribute ، ويقول : " فخراجُ مائك إنما هو للأسى "(٢) ، وكان الأصح أن تترجم : رافد ، كما يخطيء في ترجمة هذا السطر لباريس :

Paris :

And I am nothing slow to slack his haste.

(1V,i,3)

إذ يترجمه : " وأنا لا أملك تأْخير ذلك " (٣) ، وهذا يظهر الكونت باريس وكأنه مرغم على الزواج من جوليت ، والعكس هو الصحيح فقد كان يستعجل لقاءها والاجتماع بها. وكان الأصح أن يقول : " ولست بحال متمهلاً لأبطيء من عجلته " . كذلك حين علم روميو ما قرره الأمير بشأن نفيه من فيرونا ، وأخذ في ذلك الغضب والحزن العاصف يرى أحقر الأشياء أفضل منه وأكرم حتى الذباب ، نجد باكثير لا يعجبه ذلك ، فيترجم (Flies) على أنها فراش(٣) .

ومن مظاهر افتقاد ترجمته الدقة ما ذهب إليه من تحميل بعض المعاني أكثر مما تحتمل ، وإيجاد بعض الصور والاستعارات التي لم ترد في

---

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٢٧ .

(٢) نفسه ، ص :١٢٠.

(٣) نفسه ، ص ١٥٦ .

(٤) نفسه ، ص : ١٢٥ .

الأصل ، ومن أمثلة ذلك ترجمته للأسطر التالية :

Juliet :

I'll look to like, if looking linking move:
But no more deep will I endart mine eye
Than your consent gives strength to make it fly

(I,iii,97,99)

بقـوله :

جوليت :

سـأرنو إليـه لأهـواه – طـوعـاً
لأمرك – إن كـان لحـظ يولّد حبّاً .
ولكنني لن أفوّق أسهم عيني بأقوى
وأبعد نزعاً لقوسي من رغبتي في رضاك .(١)

فهو يغيّر طابع كلمات جوليت البسيطة ليوجد استعارة قديمة ومطروقة لم ترد عند شكسبير ، ولم يشر إليها من قريب أو بعيد . وهذه مخالفة ومجافاة للنص إذ كان ينبغي عليه أن يحافظ على طابع تلك الكلمات ، ولا ينساق لكل ذلك التزيد .

كذلك من مظاهر عدم الدقة عنده ما فعله من ترجمة بعض الألقاب مثل : (اللورد ، والكونت ، والإيرل) إلى صفات مثل قوله : (العميد الشريف والشهم الكريم ، والسيد ، ومولاي) . وهذا تصرف لا يسلم له ، إذ من الأفضل أن تنقل هذه الألقاب كما هي لأنه لا يوجد لها مقابل في العربية يطابقها تمام المطابقة .

وبالإضافة إلى كل ما سبق من ملاحظات تظل هناك ملاحظة جديرة بأن يشار إليها وينبه عليها ، وأعني بها ذلك المسلك الغريب الذي انتهجه باكثير في ترجمته من استخدام بعض الكلمات الوحشية والموغلة في

---

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٣٦ .

الغرابة في بعض المواضع من ترجمته ، مما اضطره إلى شرح بعضها في الهامش وتفسيره مثل قوله : (الطُّبي : حلمة الضرع لأنثى الحيوان ، بض وبظ القانون : وزنه ، ألكنى : بلغ رسالتي ، السكاك : الهواء في أعالي الجو، الشبراق : الثوب الممزق) . أمّا الكلمات التي فاته أن يشرحها لنا فهي : (الثعلى ، ظنبوبك ، أيام عُرامه ، الشامسة ، قصفنا ، الوشيع ، فالدَّد قد شاب قذالُه) بل إن من الكلمات ما لم أجد له تفسيراً في قواميس اللغة مثل قوله : (منشدهات) . والواقع أنه ليس في مقدوري أن أقطع بالسبب الذي دفعه لانتهاج هذا المسلك ، فربما كان وراء ذلك رغبته في إظهار براعته البيانية وذخيرته اللغوية ، فآثر تلك الألفاظ الخشنة المهجورة على اختيار الفصيح العذب الملائم لما يترجمه من معاني النص المقابل . أو ربما هو تقديره الخاطيء الذي دفعه إلى الاعتقاد بأن هذا التقعر ، وهذه الألفاظ الخشنة تتناسب مع مكانة شكسبير وبلاغته ولغته المميزة بفخامتها وجلالها، وهذا تصور يرمي صاحبه بالخطأ في فهم شكسبير وأسلوبه الذي تنساب فيه الألفاظ في سهولة وعذوبة ، وفي إيقاع جميل ينافس شاعريتها الموحية ، أمّا إذا كان باكثير يقصد بإغراقه في جمع الأوابد والشوارد من ألفاظ اللغة العربية إحياء هذه الألفاظ فهو في الحقيقة جهد ضائع لا طائل من ورائه ، وليس هذا مجاله ولا موضعه ، وكان الأحرى به أن ينصرف بكامل جهده وطاقته إلى الاقتراب من روح النص الأصلي ، وطابعه المميز ، ولغته الشاعرية.

ولئن كان باكثير يصرّ على استخدام تلك اللغة القديمة من وقت إلى آخر ، فإنه كذلك يلجأ أحياناً إلى استخدام بعض التعبيرات القرآنية . وهنا أكرر ما سبق أن ذكرته بخصوص مثل هذا الاستدعاء الذي أراه في غير موضعه ؛ لما لهذه التعبيرات من إيحاءات وظلال معينة لا يمكن لأي نص أن يطويها، أو يضعف من هويتها الشريفة . والواقع أنني أرى أن من واجب المترجم أن يحافظ على طبيعة الجو المنقول عنه قدر الإمكان . وعليه فإني كذلك لا أوافق باكثير فيما ذهب إليه من استخدام بعض الكلمات والتعبيرات شديدة الالتصاق بالتراث العربي اللغوي والبلاغي مهما كانت درجة فصاحتها،

وبلاغتـها ، ومن أمثلة ذلك قوله : (وي ، ويك ، رح لا أبالك ، واتيبالتاه ، واخطباه ، والذي نفسي في قبضته ، عم مساءً ، فيم يا زين الفؤاد) وغيرذلك. ويمكن أن يشعر القارئ بمجافاة كل ذلك لطبيعة المسرحية والشخصيات والمواضع التي وردت فيها ، فهي تقطع عليه انسجامه ومعايشته لأحداث المسرحية ، ويجد بعدها صعوبة في إكمال القراءة محتفظاً بنفس الانسجام أو المتابعة . وقد فات باكثير أن يدرك أن نقل نص إلى لغة قومه لا يعني أبداً اطلاق طاقات تلك اللغة بدرجة يقضي فيها على روح ذلك النص ونكهته المميزة ، يقول الدكتور رجاء عبد المنعم جبر : " واليوم لم يعد العصر يقدر الترجمة إلاّ بمقدار أمانتها ووفائها بالنقل . وبعد أن كان الفرنسيون ينظرون في اعتبار خاص إلى لغتهم وذوق جمهورهم أصبحو يهتمون بما في النص الأجنبي من شيء فريد تفوح منه رائحة الغربة . وصار على المترجم الذي يعمل في إطار لغة مرنة غنية بوسائل الرمز والإيحاء أن يطلق لغته القومية إلى الحدّ الذي يسمح لها بأن تستوعب كل ما يمكن استيعابه من ثروات اللغات الأخرى ، وهي مهمة عسيرة ودقيقة لكنها مفيدة تستحق أن ينفق في سبيلها الجهد والاهتمام "(١).

وفي الحقيقة ، على الرغم من كل النقدات السابقة لترجمته مسرحية (روميو وجوليت) فإن باكثير أظهر في عمله قدرة فائقة على فهم المعاني ودلالتها ، كما وضح اهتمامه بدراسة شخصيات المسرحية ومعرفته بها . كذلك بدا مهتماً بتمثل روح النص ، ومحاولة تقمص الأداء الشكسبيري في بعض المواضع بشكل يظهر وعيه التام بأهمية هذا العنصر ، ودوره الفعال في إنجاح عمله وإعلاء قيمته . وقد حفلت بعض أجزاء الترجمة بقدر من التدفق والشاعرية والبلاغة الموحية ، في الوقت الذي عانت فيه أجزاء أخرى من التكلف والثقل إمّا بسبب تعبير بارد ، أو كلمة خشنة ، أو جملة يبالغ

---

(١) د .رجاء عبد المنعم جبر ، تاريخ الأدب المقارن : المبادلات الأدبيــة بين الأمم ،(القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٨٧) ، ص : ٨٣ – ٨٤ .

في شحن عاطفتها . والواقع أن الترجمة امتازت عموماً بالسلاسة والعذوبة وانسياب نبرتها الشعرية بشكل يصرف القارئ للمتابعة ، ومعايشة أحداث تلك المأساة دون أن يشغله الأداء الشعري بقوافيه ، وأوزانه . وما حققه المترجم في هذا الصدد يعد إنجازاً على قدر كبير من الأهمية والخطورة . ومن الإنصاف أن يسجل ذلك لباكثير في حقل ترجمة المسرح الشعري ، وأن تذكر ريادته في هذا المضمار . وقد تنوعت الأوزان التي استخدمت في الترجمة ، وبهذا كانت أمامه فرصة جيدة لتأليف إيقاعه ، وتنويع نغماته مع مراعاة أن يكون ذلك التنويع متناسباً مع طبيعة الموقف الذي يرد فيه ، إذ : " يتعين عليه أن يتخير لحركة الانتقال من وزن إلى آخر موضعها المناسب ، أي يجعل لها ما يسوغها من جهة ، ويجعل لحظة الصمت أو لحظاته بمثابة الجسر الذي يعبر عليه من وزن إلى وزن ، ومن جهة إلى أخرى "(١) ويوضح المثال التالي أهمية ذلك ودقته ، وفيه يتحدث كابوليت إلى باريس في المشهد الثاني من الفصل الأول ، وقد أتاه الأخير يحدثه في أمر زواجه من جوليت :

كابوليت :

سرعان ما تذبل تلك الأمهات
قد أتت الأرض على كل رجاء لي سواها ،
فهيَ في الدنيا رجائي ومُناي الباقية.
لكن توددْ يا بنيَّ لها ، وحاولْ
أن تَملَّكَ قلبها فرِضاي بعضُ رضاها
فإن اصطفتْك لنفسها أمددْ إليك يدي
وكل مُمنَّع من بعده سهل يسير
اشهد مساءَ اليوم حفلتنا التي
من دأبنا إحياؤها في كل عام .
ولقد دعوت لها الأحبة والصحاب

---

(١) د .عز الدين اسماعيل ، "مسرح باكثير الشعري" ، مجلة المسرح ٧٠، فبراير ١٩٧٠)،ص: ١٠.

وأنت فيهم : مرحباً بك ألف مرحب .
في منزلي هذا الحقير ستجتلي
شهب الأرض تصدع بالسّنا ظُلَمَ السماءِ ،
من كل ما يصبو إليه فؤاد كل فتى يمور به الشباب
إذا مشى إبريل معتدلاً على أثر الشتاء إذا ظلع
عندما تفتر أزهار الربيع
وترى روح الصبا شائعة في كل شيء .
سترى الليلة في بيتي ربيعاً ناضراً
برياحين العذارى الناعمات .
فأعر سمعك للكل وحدّق في الجميع ،
تر فيهن ابنتي واحدة في العدّ لا
في الجمال الفذ والحسن البديع .
هلم معي .
(للخادم ماداً إليه رقعة) وانطلق أنت يا ذا
الغلام ، فحصل لنا هؤلاء الذين ترى في الرقعة
أسماؤهم ، قل لهم إن بيتي وتكرمتي في انتظار
ليستقبلاهم .(١)

ويلاحظ أن الأسطر السابقة لا تسير على نسق واحد من حيث وزنها ، إذ يغاير باكثير بين وزن الثلاثة الأسطر الأولى وما يليها حين يتوجه كابوليت بحديثه إلى باريس على نحو خاص ، وبشكل مباشر ، فهو يريده أن يتنبه إليه، وتكون كلماته محل اهتمامه ورعايته . وهكذا أتت هذه المغايرة في صالح النص وجوّه الشعوري . لكنّ باكثير يلجأ مرة أخرى إلى تغيير الوزن عند قول كابوليت : (عندما تفتر أزهار الربيع) مع أن حديثه لباريس ما زال متصلاً وفي نفس الموضوع ؛ ولهذا يحسّ القارىء بنقلة مفاجئة تقطع

---

(١) باكثير، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٢٤ - ٢٥ .

انسجام ذلك النص ، وتدفق أبياته . وفي ختام الحديث عندما يوجّه كابوليت حديثه للخادم يتغير الوزن مرة أخرى ، وهو تغيير في محله وله ما يبرره . ولا يسعني إلاّ أن أوافق على ما ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل في تعليقه على هذا المثال حين قال : " وعلى هذا النحو كانت مراوحة باكثير بين الأوزان في ترجمته لهذه المسرحية هي تراوح كذلك بين النجاح والفشل ، فهذا النموذج الذي وقفنا عنده يمثل أسلوب المسرحية بعامة "(١) .

وما دمت في مجال الحديث عن الأوزان والشعر في ترجمة باكثير لمسرحية (روميو وجوليت) ، فإنني أشير إلى أمر تساهل باكثير بشأنه ، وكان من المتوقع أن يحرص عليه من باب توخي الأمانة والدقة ، وتمثل روح النص الأصلي قدر المستطاع . فقد تميزت مسرحية (روميو وجوليت) بشعرها الغنائي العذب ، وظهر فيها كلف شكسبير واهتمامه بالقافية ، وبإيراد مقطوعات مقفاة ومتساوية الوزن في صورة ثنائيات أو سداسيات ، كما كان يختم بعض المشاهد ببيتين مقفيين . ومع ذلك يتغاضى باكثير عن هذه الخصيصة الهامة في لغة المسرحية، ولا يظهر اهتماماً بها ، فلا ترد القافية عنده في المقطوعات المقابلة للنص الأصلي المقفى إلاّ بشكل نادر ، وفي سطرين أو ثلاثة . ومن المعروف أن الإيقاع يؤدي أحياناً دوراً هاماً في إظهار دلالة المعنى ، أو طبيعة الموقف ، يقول الدكتور محمد عناني في معرض حديثه عن الشعر المسرحي والوزن المنتظم المقفى : " وهنا ينبغي أن يقرر المترجم بنفسه ما ينبغي أن يفعله إزاء عنصري الإيقاع والقافية . فإذا رأى أن الإيقاع يلعب دوراً رئيسياً في الموقف الذي يواجهه لم يكن ثمّ مهرب من إيجاد إيقاع مقابل (وليته يكون مماثلاً) للإيقاع الأصلي "(٢) . وربما صرف باكثير عن الاهتمام بتوفير عنصر الإيقاع لبعض الفقرات في الترجمة تجربة

---

(١) د . اسماعيل ، " مسرح باكثير الشعري ١ " ، ص : ١١ .

(٢) د . محمد عناني ، فن الترجمة ، ط١ ، (القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٢) ، ص : ١٦٥ .

الشعر الجديد التي يبدو أنها استغرقته ، ووجد فيها قدراً كبيراً من المرونة ، والحرية. وهناك موضع في الترجمة يحافظ فيه باكثير على إيقاعه دون أن يكون ذلك على حساب المعنى أو اللحظة الشعورية للشخصية والموقف ، وهي الأسطر التي تختتم بها المسرحية :

الأمـيـر :

بالسلام الحزين أطلَّ محيا الصباح ،
والشمس أبتْ أن تجلو غرَّتها من فُرط الأسى
والنُّواح .
اذهبوا من هنا ، وخنوا في أحاديث هذا المصاب
سينال العفْو فريقٌ ، ويلقى فريقٌ أشدَّ العذاب .
ما روى الدهر قطُّ على مسمع الخافقَين
مأساةً كمأساة هذين العاشقين .(١)

هذا ومما يحمد لباكثير أنه نقل المقطوعات الغنائية الموجودة في النص الأصلي شعراً غنائياً ، وهذا يدل على وعي صائب لأصول الترجمة الأدبية الأمينة . ولا أدري لمِ حذف مقطوعة أخرى جاءت على لسان مركيشيو أثناء حديثه العابث مع المربية ضمن الأسطر التي حذفها من ذلك الموضع . أمّا الأغنية التي أثبتها فهي التي وردت أثناء حديث المطربين ولهوهم مع الخادم بطرس ، في الوقت الذي يخيم فيه الحزن على آل كابوليت لموت ابنتهم الوحيدة جوليت :

بطرس :

إذا قرّح القلب برحُ الأسـى وجار على الفكر شجو الهموم
فلذ باللحون ، ففي صوتها اللـ جيني طبُّ جميع الغموم(٢).

---

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص :٢١٨ - ٢١٩ .

(٢) نفسه ، ص : ١٨٥ .

وفي ظلّ هذه الخطوة ، التي أتمّ فيها ترجمة ما سبقت الإشارة إليه ، منح باكثير نفسه فرصة عظيمة للتعرف على المسرح الشكسبيري ، معرفة جيدة وعميقة . وكان من الطبيعي أن يؤثر فيه ذلك المسرح بلغته الفريدة ، وطريقته المميزة في البناء والمعالجة . وقد سبق لي أن ذكرت أنه تصدى لهذه الترجمة في مستهل حياته الأدبية في وقت كان يتلمس فيه طريقه إلى المسرح ، ذلك العالم الذي افتتن به ، وكان يجذبه إليه بشدة . ومن هنا نجده يتبع تلك الترجمة بعد مرور ثلاث سنوات على إتمامه لها بنشر مسرحية شعرية من تأليفه ، حاول فيها مجدداً الاستفادة من عطاء المسرح الشكسبيري لغة وبناءً ، وذلك في بداية اتصاله به ، واطلاعه على أعماله المميزة . غير أن تأثره به هذه المرة تمثل في محاولته التعرف على تقنية المسرح بشكل صحيح ، وتطبيق ما تعلمه منها أثناء تأليفه لما يمكن أن يعدّ أول عمل مسرحي له ، وأقصد به مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) .

٢ - التأثر بالمعالجة المسرحيــة
(أخناتون ونفرتيتي)

كانت ثقافة باكثير الأولى قائمة بشكل أساسيّ على التراث . وقد عكف على قراءة دواوين الشعراء – قدماء ومحدثين – ، وما إن أحسّ بمقدرته على نظم الشعر حتى بدأ بنظمه على الطريقة التقليدية كغيره من الشعراء في ذلك الوقت . لكن ما حدث له في الحجاز جعله يفكر في شيء آخر غير الشعر الذي استحوذ على دائرة اهتمامه ، فقد سنحت له الفرصة بعد سفره إليها في عام ١٩٣٢م ، أن يطلع ولأول مرة على مسرحيات أحمد شوقي ، وهزّته هذه التجربة هزاً عنيفاً ، يقول باكثير: " فكان عندي عجباً أن أرى الشعر الذي كنت أعرفه للتعبير عن ذات الشاعر ، أو لوصف شيء من الأشياء مهما يكن موضوعياً فلا بد أن يشوبه شيء من ذاتية قائله – كان عندي عجباً أن أرى هذا الشعر وقد تحوّل إلى حوار ومساجلة بين اثنين أو أكثر على نحو يجعل كل شخصية تعبّر عن ذاتها ووجهة نظرها ، ويضعها في صراع مع غيرها من الشخصيات ويدور ذلك حول قصة واحدة هي مادة هذا العمل الشعري ، الذي يؤلف ديواناً صغير الحجم يختلف عن الدواوين المألوفة ، حيث إنّه ينتظم موضوعاً واحداً ، ولا يتناول موضوعات مختلفة كتلك الدواوين "(١).

وبهذه الفكرة الساذجة عن طبيعة المسرح أو المسرحية الشعرية ، يخوض كاتبنا التجربة ، ويحاول محاكاة ما اطلع عليه من مسرحيات شوقي، وأثمرت تلك المحاولة " همام ، أو في عاصمة الأحقاف " التي كتبها في مدينة الطائف ، في عام ١٩٣٤م . وجاءت المسرحية مجسّدة لما استقر في نفس

---

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٦ .

باكثير عن طبيعة المسرحية ، فحفلت بأخطاء كثيرة ، من أبرزها تلك الغنائية الطاغية التي عطلت سير الحوار المسرحي ، وفككت بناء ه ، وهيكله الواهي ، ويشير الدكتور عز الدين إسماعيل إلى مظاهر الخلل في تلك التجربة ، ويذكر بعض العيوب الفنية التي وقع فيها باكثير ، ومن ذلك أن تقسيمه المسرحية إلى خمسة فصول افتقد إيجاد دلالة معنوية أو فنية ، وجاء بشكل اعتباطي ومتعسف ، كما غلب الطابع الروائي على البناء الدرامي ، وعانت المسرحية من افتقاد عنصر التركيز بسبب كثرة المشاهد، وقصر بعضها المتناهي ، وتعدد أمكنتها مما يشتت ذهن المتلقي ، ويجعل من الصعب إخراجها وتنفيذها . ولم يتوفر للمسرحية خاصية التكثيف الزماني والمكاني نتيجة لحرص المؤلف على متابعة همام ، ووصف تحركاته خطوة خطوة(١) . وبالإضافة إلى ما سبق ، لم يظهر عمله ذاك عناية تذكر بعناصر مسرحية هامة مثل الحبكة ، والشخصية ، والحوار . وهاهو باكثير بعد أن اتضحت له الرؤية ، وأصبح ذا خبرة في مجال الكتابة المسرحية يقرر ضعف تلك التجربة ومجافاتها لطبيعة المسرحية ، إذ يقول : " وقد كتبت هذه المسرحية دون إلمام سابق – كما وصفت – بفن المسرحية بله أصول التأليف المسرحي . فكانت النتيجة – وهذا ما يهمني أن ألفت نظركم إليه – قصائد ومقطوعات من الشعر ... لا يمكن تسميتها مسرحية إلاّ على سبيل التجوز لافتقارها إلى المقومات الأساسية للمسرحية من بناء وحركة وحوار ورسم شخصيات "(٢) .

إذن فمسرحية (همام ، أو في عاصمة الأحقاف) تعد بالنسبة لتاريخ باكثير المسرحي ، تجربة ساذجة حاول فيها أن يقلد مسرحيات شوقي شاعره المفضل دون معرفة بأصول ذلك الجنس الأدبي ومبادئه . أمّا البداية الحقيقية التي تمّ له فيها تعرُّفه على فن المسرح ، وممارسته بشكل واعٍ ومستنير

---

(١) د . إسماعيل " مسرح باكثير الشعري١ " ،ص : ٨ .

(٢) باكثير ، فن المسرحية ،ص : ٧ .

فقد جاء ت عن طريق اتصاله بشكسبير ، وتأثره بمسرحه العظيم أثناء دراسته للأدب الإنجليزي . إذ مكنته تلك الدراسة من الاطلاع على روائع المسرح ، وانتاج أنبغ رجاله وأبدعهم . وقد استحوذ شكسبير بوجه خاص على اهتمامه وإعجابه ، يقول باكثير : " فأخذت أعيد النظر في المقاييس الأدبية التي كانت عندي من أثر ثقافتي العربية ويهمني هنا أن أخصّ بالذكر ما يتعلق بدراسة المسرحية فقد انجذب قلبي إليها أكثر من انجذابي إلى غيرها من فنون الأدب الأخرى ... وكان يستهويني بوجه أخص أعمال شكسبير ، ولعلّ مرجع ذلك – بالإضافة إلى مكانته المعروفة في هذا الفن – أنه شاعر وأنا كنت إذ ذاك ما زلت اعتبر الشِّعر ميداني الأول فلا غرو أن أفتن بشكسبير باعتباره يجمع بين الفن القديم الذي أحبّه وهو الشِّعر ، وبين هذا الفن الجديد الذي بدأت أكتشف في نفسي الاستجابة إليه وهو فن المسرحية " (١) . ويعبّر باكثير عن إعجابه بشكسبير بشكل فعلي وسريع، فيتصدى لترجمة بعض أعماله – على النحو الذي سبق أن رأينا – وقد منحه ذلك فرصة عظيمة للتعرف عليه عن قرب ومعايشة منهجه في الكتابة ، وشخصياته المميزة ، ولغته الشاعرية الجميلة . وكانت ثمرة هذه التجربة ذات شعبتين : تتصل بالمسرح ، وبقضية الشكل الشعري المسرحي : " أمّا فيما يتصل بفن المسرح فقد استطاع باكثير أن يتعرف على أصول هذا الفن ، ويعرف أسرار الصنعة فيه ، وأن يتخذ منه أداته في التعبير عن أفكاره على مدى خمسة وثلاثين عاماً أنتج فيها حشداً(٢) هائلاً من المسرحيات . وأما فيما يتصل بقضية الشعر في المسرح فقد استكشف أسلوب الشعر المرسل(٣) بوصفه الشكل الشعري الذي يتلاءم وطبيعة العمل الدرامي الذي يقوم فيه

---

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٨ .

(٢) في الأصل (حشواً) ، ويبدو أنه خطأ مطبعي .

(٣) لم تكن الأداة التي استخدمها باكثير في كتابة مسرحه الشعري الشعر المرسل بل كانت أقرب إلى الشعر الحر .

الحوار بالدورالأساسي"(١) وقد تجسّد استثماره لعلاقته بشكسبير في تأليفه لمسرحية (السماء ، أو اخناتون ونفرتيتي) ، التي كتبها في عام ١٩٣٨م ، ونشرت في عام ١٩٤٠م . وتعدّ هذه المسرحية بحق البداية الحقيقية لباكثير التي تمّ له فيها ممارسة الكتابة المسرحية بأكبر قدر ممكن من الوعي الفني ، ممّا أهلها لأن تكون علامة بارزة في تاريخ المسرح الشعري العربي شكلاً ، ومضموناً .

وتدور أحداث المسرحية حول قصة أخناتون ، الملك الفرعوني الموحِّد في صراعه مع الكهنة من أجل نشر دينه الذي ينادي بعبادة إله واحد ، ويدعو الناس إلى ترك ما يعبدون من آلهة ، واعتناق مبدأ الحبّ والسلام . وتبدأ المسرحية باجتماع للكهنة في معبد أمون ، يناقشون فيه الخطر المحدق بهم إذا ما صدقت النبوءة التي تذكر أن الأمير أمنوفيس الرابع -أخناتون فيما بعد- سيتمكن من القضاء على عبادة أمون ، ونشر دينه الجديد . ويقرر الكهنة الترصد له ، ومنعه من تحقيق ذلك . ونلتقي بعدها بالأمير ، وهو يرزح تحت وطأة حزنه لموت زوجه تادو ، ويشكو لأمّه ما يجده من بؤس وشقاء لفراقها . وتحاول أمّه الملكة تي مساعدته ، وتخفيف وقع الصدمة عليه ، لكن نفسه المنهارة تأبى أن تستجيب لها ، فيسخط على ربّه الذي كان يخصه بالعبادة ، ويشكّ في مقدرته لأنه ترك تادو تموت دون أن يفعل لها شيئاً ، ويظهر قلقاً ، وتعطشاً للمعرفة الحقة . وتنصحه أمّه بأن يتزوج من فتاة أخرى ، لكنه يرفض ذلك إذ لا توجد من تماثل تادو في رقتها وجمالها ، وتجعله ينسى سعادته معها . وهنا يدخل الأب (أمنوفيس الثالث) الذي يسخر من ضعف ابنه ، ووفائه لزوجه المتوفاة ، ويرى أن الصواب فيما يفعله هو من انغماس في اللهو والملذات ، وتجنب التفكير في الحياة وهمومها . وتغضب الملكة لرأي زوجها ، وتحاول مساعدة ابنها ، وإنقاذه من حاله البائس . فتقرر

---

(١) د . إسماعيل ، "مسرح باكثير الشعري" ، ص : ٩ .

إحضار فتاة – وهي نفرتيتي ابنة (آي) ، مربي جياد الملك – وتأمر بوضعها في تابوت بعد أن صبغ شعرها بلون أشقر ، وتمّ دهنها ، وتغيير هيئتها لتبدو شبيهة بتادو . وبعد ذلك تخبر أخناتون بأن الكاهن عميد أتون سوف يتمكن من بعث تادو من جديد . ويحضر التابوت لنرى إفاقة تادو المزعومة ، وينتهي الفصل بدهشة أخناتون ، وفرحته الغامرة . وفي الفصل الثاني نلفى أخناتون شاكراً لربه ، مبتهلاً إليه إذ أعاد له زوجه . ونعلم من حديث الملكة بوفاة الأب ، كما تخبرنا بثورة الكهنة على أخناتون بعد أن أعلن فيهم دينه الجديد ، ودعا الناس إليه ، مما جعلهم يرسلون إليه من يغتاله وهو عائد من نزهته القمرية ، إلاّ أن الملك تمكن برقيق عباراته من إقناع الجاني بشناعة عمله ، ثم ما لبث أن شمله بعفوه ورعايته . وتصوّر لنا الملكة شدة خوفها على ابنها ؛ فقد كانت وراء الدعوة إلى عبادة أتون لتقضي بهذا الدين الجديد على نفوذ الكهنة ، ولهذا غرست حبّ هذا الدين في نفس أخناتون ، لكنها لم تتصور يوماً أن يصل حماسه لهذا الدين إلى الحدّ الذي يعتقد فيه أن أتون يخاطبه ، ويوحي إليه بما يفعل ولا يفعل. وتزداد ثورة الكهنة بعد أن أمر اخناتون بمصادرة أموالهم ، وهدم معابدهم ، والدعوة إلى إله واحد . وفي الوقت الذي تعمق فيه إيمان أخناتون بربه ، زاد حبه وتعلقه بزوجه نفرتيتي ؛ فأصبح لا يعصي لها أمراً ، ويرى أمرها من أمر الرب . فيقرر بناءً على رغبتها بناء مدينة جديدة أسماها (أخيتاتون) لينتقل إليها بدلاً من العاصمة (طيبة) . ويثير ذلك غيرة أمّه العجوز من تلك الفتاة التي سلبت لبّ ولدها ، واستحوذت عليه ، فتبكي مجدها القديم ، وأيام عزّها السالفة ، وتقرر البقاء في (طيبة) مهد ذكرياتها ، وعطر ماضيها . ويزداد الأمر سوءاًبين أخناتون والكهنة فيدعون الناس لعصيانه ، والخروج عليه . وتذهب أمّه لزيارته ، وتحذيره من خطورة الوضع،

وتحاول بمساعدة الوزير نخت ، والقائد حورمحب إقناعه بالتخلي عن مسالمته ، وإرسال قواته للضرب على أيدي المتمردين قبل أن يستفحل الأمر ، ويخسر مملكته وملكه . لكن أخناتون يرفض الاستجابة لتحذيرهم ، ويرى أن

معاملة خصومه بالحب والإحسان ستجمعهم حوله ، وتجعلهم يؤمنون بإله واحد لا ربّ سواه ، كما أن دينه يأمره بتجنب القتال وسفك الدماء . ثم يأتيه الكهنة مطالبين بحقوقهم ، وردّ أموالهم إليهم ، ويحاول أخناتون دعوتهم إلى ترك ما هم عليه من تعدد الآلهة ، ويحبّب إليهم دينه الذي يدعو إلى الحبّ والسلام ، والمساواة بين الناس ، ويفرد رباً واحداً بالعبادة . وأمام حديث أخناتون ، ونبرته الحالمة الرحيمة يثور الكهنة ، ويتطاول بعضهم عليه مما يغضب القائد حور محب فيسلّ سيفه لطعن أحدهم ، وفي تلك اللحظة يندفع الملك لحماية الكاهن من سيف حورمحب ، ويتلقى الطعنة نيابة عنه ، فيكسر حورمحب سيفه وهو في أشد حالات الندم والأسف . وفي الفصل الرابع والأخير نرى أخناتون وهو في فراش الاحتضار ، وقد أنهكه المرض والتعب ، وتفرق معظم رجاله عنه ، وانضموا إلى المتآمرين به بعد أن ساء ت الأمور ، وخرج الناس عن طاعة الملك ، ورفضوا أداء الخراج . وتحاول نفرتيتي، والمربية (تاي)، والقائد حورمحب حماية أخناتون من سماع هذه الأخبار السيئة خوفاً عليه ، لكن صهره سمنقارا يفضي إليه بكل ما حدث ، وما وصلت إليه الأمور من تدهور ، فيفزع الملك لتلك الأخبار ، وتنهار نفسه ؛ فيثور على ربّه ، ويغضب من نفرتيتي ، ثم لا يلبث أن يستغفر إلهه ، ويعتذر إلى زوجه . وأمام كلمات حور محب المشجعة يكتشف خطأه في فهمه لمراد ربه الذي يعبده ، فيوافق قائده على التصدي للمتمردين ليحطموا (آلهة الوادي بالإله الحق). وتنتهي المسرحية بمناجاة أخناتون لربّه يبثه شوقه للقائه ، والتخلص من قيد الحياة وأسرها ، ثم لا يلبث أن يسلم الروح ، وهو يلهج بالدعاء .

وقد كتب باكثير مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) وهو واقع تحت تأثير مسرح شكسبير ، وانبهاره به ، فحاول واعياً أن يقتدي بمنهجه في الكتابة ، ويستفيد من أسلوبه المسرحي المميز لتأليف أول عمل مسرحي له ، يتجافى عن طريقه تلك الأخطاء التي وقع فيها في تجربته السانجة (همام أو في عاصمة الأحقاف) ، يقول باكثير : " وغني عن البيان أن هذا العمل جاء أكمل بكثير

من مسرحية " همام " التي ألّفتها في الحجاز . وقد ظهر فيه تأثري بشكسبير الذي كنت احتذيه إذ ذاك سواء في العلاج المسرحي أو استعمال الشعر المرسل [(١)]" [(٢)] .

باكثير والمسرح الشعري :

كان من المتوقع أن تلفت لغة شكسبير الجميلة ، وطريقته في نظم الشعر انتباه باكثير ، وتثير فضوله ، وهو الذي تربى في كنف القصيدة العربية التقليدية ، بموسيقاها الفخمة ، وقواعدها العروضية الصارمة . وقد كتب أولى تجاربه المسرحية شعراً عمودياً مقتفياً آثار شوقي ، بعد أن رأى تمسكه بقواعد الشعر العمودي ، ونظمه التقليدي . ولهذا نجده حين اطلع على مسرح شكسبير راعه ذلك الأسلوب الذي يكتب به عملاق المسرح ، ورجله العظيم ، وشاهد كيف يدير الحوار بين شخصياته شعراً جميلاً متدفقاً ، وقد أرسله من القافية وظلّ مع هذا محتفظاً بجماله ، وماهيته الشعرية ، ولاحظ كيف وُظّف ذلك الشعر لخدمة الحدث ، والموقف الدرامي ، دون أن يحسّ به السامع ؛ لأنه يتحد مع باقي عناصر المسرحية ، ولا ينفصل عنها . وقد أثر كل هذا في

---

(١) يبدو باكثير مدركاً لحقيقة التجديد الذي أدخله على الشكل الشعري ، إلاّ أنه أحياناً يطلق على تجربته في هذا المجال تعبير (الشعر المرسل) . والواقع أن هذا المصطلح لا يصدق على طبيعةالشكل الذي استخدمه؛لأن الشعر المرسل:Blank Verse هو شعر موزون ولكنه مطلق من القافية . ويبدو أن الشكل الشعري الذي كتب به باكثير أقرب إلى الشعر الحر Free Verse، وهذا ما يشير إليه صلاح عبد الصبور حين يقول : " ومن الممكن أن نسمي تجربة باكثير بالشعر الحرّ ترجمة لكلمة Free ، فهي أقرب إلى هذا الوزن الأوربي المسمى بالشعر الحر . فإن السطر من الشعر الحر في الأوربية لا بد أن يحتوي تلقائياً على ألوان مختلفة من التفعيلات ، إذ أن لكل لغة موسيقاها اللفظية ... والشعر الحرّ أكثر إحكاماً من الكلام النثري البليغ، وأكثر احتواءً على الموسيقى ، فهو ليس حراً بمعنى تخلصه من كل الموسيقى العروضية ، ولكن بمعنى تخلصه من تكرار نفس التفعيلة والتزامها ، واحتوائه على شتى ألوان التفعيلات في نسق عروضي شخصي ومبتكر ". ينظر : صلاح عبد الصبور،"باكثير: رائد الشعر والمسرح"، مجلة المسرح ٧٠(فبراير ١٩٧٠م)، ص : ٣ .

(٢) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ١٢ .

نفس باكثير المرهفة ، ووقع منها موقعاً جميلاً ، ولمَ لا فعلى الرغم من الطابع المحافظ والتقليدي لثقافة باكثير ، إلاّ أن روحه ظلت تتطلع دائماً إلى التجديد وتنزع إليه ، وتميل إلى الثورة على الأوضاع السائدة رغبة منه في التقدم إلى الأمام إذا كان ذلك في صالح أمّته وقومه ودينـــه واستقراء حياة باكثير ، والمراحل التي مرت بها يدل على ذلك في وضوح تام . وقد استطاع بثاقب فكره وهمته العالية ، مستفيداً من تجارب غيره في مجال التجديد في الشعر ، أن يتوصل إلى إيجاد الأداة الشعرية المسرحية التي تمنح الكاتب المسرحي ، وما يكتب تلك الخصائص والميزات التي لمسها باكثير في مسرح شكسبير . وقد تحقق ذلك في ترجمته لمسرحية (روميو وجوليت) ، ثم تأليفه مسرحية (السماء ، أو أخناتون ونفرتيتي) يقول باكثير : " لمّا ترجمت (روميو وجوليت) لشكسبير إلى الشعر العربي قبل زهاء ثلاث سنوات استعملت هذا (النظم المرسل المنطلق، أو بالتعبير الإنجليزي : Running Blank Verse) كما عليه الأصل ،إذ اهتديت بعد التفكير إلى أنه أصلح نظم لترجمة شكسبير إلى العربية ، وقد وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل ، والرمل ، والمتقارب ، والمتدارك الخ ... ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المتدارك فالتزمته في هذه المسرحية (١). والبيت الواحد هنا يتألف غالباً من ست تفعيلات ولا يزيد عليها إلاّ في النادر . كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربي المألوف ، وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى فقد تستغرق هذه الجملة بيتين ، أو ثلاثة، أو أكثر دون أن يقف القارىء إلاّ عند نهايتها ، وهذا هو معنى المنطلق هنا . أمّا

---

(١) على الرغم من التزام باكثير لبحر المتدارك في كتابة المسرحية، إلاّ أن هناك عبارات مصابة بخلل عروضي يبتعد بها عن هذا البحر،وينتقل بها إلى أبحر أخرى بل وربما إلى النثـــر ، ينظر : صلاح عبد الصبور ، "باكثير: رائد الشعر والمسرح" ،ص : ٣ .

معنى المرسل فواضح أي أنه مرسل من القافية" (١). ومن المعروف أن شكسبير استخدم الشعر المرسل في مسرحه ، ووصل هذا الشعر على يديه أرقى مستوياته وأبدعها ، وكان يعتمد في نظمه لذلك الشعر على وزن واحد وهو بحر الإيامب ، وقد استطاع ببراعته أن يستخدم أطوال ذلك البحر المختلفة ، ونظام الزحاف في الشعر الإنجليزي، بالإضافة إلى إيقاع عباراته ، وأنغامه الشاعرية ، ومكنه كل ذلك من أن يوجد تلك التموجات الشعرية البديعة التي تنساب في رقة وحلاوة ، وسمو وجلال ، وقد تأثر باكثير بجمال ذلك النظم وطريقة استخدامه في المسرح ، يقول س . موريه : " وفي هذه المسرحية (السماء ، أو أخناتون ونفرتيتي) القاهرة ١٩٤٣ (٢) ، استخدم نفس التقنيات التي درسها في شعر شكسبير المرسل مثل تدفق المعنى ، وجعل الفقرة لا البيت وحدة المعنى ، واستخدم أيضاً بحر المتدارك فقط في المسرحية كلها(٣) ، وكثيراً ما سمح لنفسه بأن يستخدم في الأبيات عدداً غير ملتزم من التفعيلات حسبما يتطلب المعنى مما يجنبه الحشو الذي يقتضيه البيت التقليدي بتفعيلاته ذات العدد المحدود ، ويمكنه من أن يستخدم للحوار إيقاعاً أقرب للكلام العادي ، وأكثر ملاء مة للعمل المسرحي"(٤) .

والواقع أنه على الرغم من استخدام شكسبير للشعر المرسل في كتابة

---

(١) علي أحمد باكير ، أخناتون ونفرتيتي ،(القاهرة: دار مصر للطباعة ،١٩٨١)، ص: ١٢-١٣.

(٢) لست أدري من أين أتى موريه بهذا التاريخ ، فهو لا يتفق مع ما أشار إليه باكثير من أن المسرحية كتبت في عام ١٩٣٨م ، ونشرت في عام ١٩٤٠ . وربما يرجع ذلك إلى اختلاف النسخة التي اعتمد عليها الدارس . والواقع أنه كان ينبغي عليه ، وهو يتحدث عن الأسبقية في قضية الشعر الجديد ويرصد الإسهامات الأولى ، أن يتحرى الدقة ، ويثبت تاريخ المسرحية في أول ظهور لها .

(٣) سبق أن أشرت إلى أن باكثير لم يلتزم باستخدام هذا البحر بشكل تام في كتابة المسرحية ، وهو خلاف ما يقرره موريه هنا ، ويبدو أنه اعتمد على كلام باكثير الذي ورد في مقدمة المسرحية .

(٤) س . موريه ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي ، ترجمة سعد مصلوح ، (القاهرة :عالم الكتب ، ١٩٦٩)، ص: ٤٤ .

مسرحياته ، إلاّ أنه كان يلجأ إلى القافية أحياناً ، وقد ظهرت تلك التقفية وكأنما تتفق له عفواً ، وبدونما تكلف ، وجاءت في موضعها لتخدم طبيعة الحوار ، وتمنح بعض الكلمات ما تحتاجه من تأثير قوي في جمهوره ، وتتوافق مع الحالة الشعورية لبعض الشخصيات ، وما تمر به من مواقف . وقد حاول باكثير أن يماثل صنيع شكسبير هذا في مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) فلم تتحرر مسرحيته من القافية تحرراً مطلقاً بل كان يعاود اللجوء إليها ، من وقت إلى آخر ، وهو يشير إلى هذا في مقدمة المسرحية قائلاً : " على أن النظم في هذه المسرحية لم يتحرر التحرر المطلق من سلطان القافية إلاّ في الفصل الثاني وما بعده ، ولا يصعب تعليل ذلك على من يعلم أن القافية تعين الشاعر على السبح أكثر مما تعوقه عنه"(١) . والواقع أنني لا أجد المسرحية تحررت من القافية بشكل مطلق ، إلاّ في الفصل الثاني وفيما عدا ذلك نجدها ترد في بعض المقاطع ، وبشكل ملحوظ . وقد جاء استخدامه للقافية على نحو متعمد ، وممجوج خاصة في المنظر الثاني من الفصل الأول ، مما أصاب تلك المقاطع الحوارية بضرر كبير ، ولم يخدم الحدث ، أو الحركة المسرحية بل تسبب في تعطيلهما ، ومن ذلك قول أخناتون تحت تأثير حزنه على وفاة زوجه تادو :

أخناتون :

كنت أحسب أن الرب أتون رحيمٌ سميعُ الدعاء
كما قُلتِ لي من قبل ويعتقد الأغبياء .
ولقد مرضت تادو ونوى عودها اليانع
وخبا نور عينيها الساطع
واصفرّ محياها سقماً وشحوباً
وشكا يُنبوع تبسُّمها الفياض نضوبا
ومضت في فراش الموت تساقط نفسا فنفسا
مشهد يملأ النفس همّاً وحزنا ويأسا

---

(١) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٣ .

والرب الذي يسطيع إغاثتها وحده
ويرى ما كانت تعانيه من آلام وشدّة
لم يهف له قلبٌ بالرثاء
ولم تُزعج سمعَه صرخات الدعاء !
وحياة أبي – لا أقسم بالرّب يا أمّاه –
لو أن عدواً قضيت على وُلده وقتلت أباه
وسطوتُ على ماله واغتصبتُ دياره
وانتهكت مقابر آبائه وأبحت ذماره
قد رأى ما كانت تعانيه تادو الجميلة
لرثا قلبه الموتور بها وتناسى عداوته وذُحُوله ..الخ(١) .

وحقيقة لا أعلم ما الذي أغرى باكثير بهذه الطريقة الغريبة في الكتابة ! وكيف لم يتنبه إلى شناعتها مع أنه أورد في مواضع أخرى من المسرحية نظام التقفية ، ووفق في استخدامه ؛ إذ جاء عفوياً ، ومناسباً ومن ذلك قول الوزير نخت يتحدث إلى أخناتون :

نخت : (يشير إلى حورمحب)

رأيُنا أن نبعث هذا الفتى بالجند إلى
سُوريا فيُعيد الأمن بها لنصابه ،
وبذلك نقطع ألسنة الكُهان اللئام
الذين سيتّخذون ضياع سيادتنا بالشام
سبيلاً إلى النيل من مولاي لدى شَعبْ مصر
ودعوته للخروج عليه .
فانصحي ابنك مولاتي انصحيه وأوصيه
بالإصغاء إلى ما نُشير ولما يزلْ في الأمر سعة ،
عَلَّ مولانا حين يسمع رأيكِ أن يتبعه (٢).

---

(١) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ٣٦ – ٣٧ .
(٢) نفسه ، ص : ١١٨ .

كذلك لجأ باكثير إلى استخدام الأناشيد التي تسير على النسق التقليدي في نظم الشعر العربي محتفظة بالوزن والقافية والشكل العمودي . وهو بذلك يحاكي شكسبير ، إذ كان يورد في ثنايا مسرحياته بعض المقطوعات الغنائية المقفاة إذا ما أحسّ أنه بحاجة إلى العنصر الغنائي ، لخدمة غرض درامي . وترد في مسرحية (أخناتون ونفرتيتي) مقطوعتان ، أو أنشودتان جاء ت إحداهما أثناء محاولة الكاهن بعث تادو المزعومة من الموت ، فتأمر الملكة المطربين بأن يعزفوا لحنهم :

رئيس الجوق : أي لحن تأمر مولاتي أن نعزف ؟

تي : الأمر لمولانا الكاهن .

الكاهن : (يحني رأسه) شكراً لمولاتي ... لحن الصلاة إذاشئت .

(تصدح الموسيقى بلحن الصلاة وتسطع المجامر بالبخور بينما يرتل الكاهن على نغمات الموسيقى):

سبحوا اسم أتون   مجّدوا ذكره
أيها الصالحون   رددوا شكره
ربنا المعبود   الحي الدائم
بسناه الوجود   كلّه هائم
يستمّد الكون   من يديه الحياة
مُعلي فرعون   ومذلُّ عداه
حامي الوادي   ومفيض النيل
وهو الهادي   لسواء السبيل .... (١) الخ

وأرى أن باكثير وفق في استخدام المقطوعة الغنائية في هذا الموضع ، فهي تناسب الموقف ، وطبيعة تلك اللحظة الحرجة التي كان يمرّ بها أخناتون ، ومن حوله . فقد كان أخناتون في أشد حالات انفعاله ، وهو يستعدلرؤية زوجه تادو تصحو من جديد ما بين مكذب ، ومصدق . فوافقت تلك الأنغام إيقاع نفسه المضطربة وأشعرته بجدية الأمر ، بينما وجدت الملكة تي ، ونفرتيتي في

---

(١) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ٦١ –٦٢) .

الموسيقى الصادحة وسيلة لإخفاء خوفهما من انكشاف الأمر ، وكانتا في حاجة إلى ما يلفت الأنظار ، ويخلُق جواً من الرهبة ، والجلال . وتوفر ذلك في تلك المقطوعة الغنائية ، والكلمات المسجوعة ، وفي ذلك اللحن المعزوف .

التحول من الغنائية إلى الدرامية :

في الواقع لا تقتصر ريادة باكثير ، وإضافته الهامة في مجال المسرح الشعري العربي على حسن استخدامه للشعر الحرّ أداة للكتابة المسرحية ، إذ أن إنجازه في هذا المجال تعدى ذلك إلى محاولته الناجحة في التحول أو الخروج من الغنائية إلى الدرامية ، بشكل يدل على أنه كان على وعي تام بأهمية هذه الركيزة في المسرح الشعري . ورغم أن تجربته الأولى (همام أو في عاصمة الاحقاف) كانت : " ديواناً صغيراً من الشعر يضم قصائد ومقطوعات ... تدور حول موضوع واحد " إلاّ أنه بعد اطلاعه على مسرح شكسبير تغيّرت نظرته تلك القاصرة ، وأدرك أن الشعر أداة مسرحية على جانب من الخطورة ، ينبغي للكاتب المسرحي أن يتعامل معها وهو مدرك لطبيعة عمله ، ووظيفة تلك الأداة بالنسبة لذلك العمل . فالمسرحية الشعرية عمل درامي بالدرجة الأولى ، واستخدام الشعر ينبغي ألا يعطل ذلك العمل بل لا بد أن يتحد مع باقي عناصر المسرحية ليكوّن معها نسيجاً متماسكاً ، ونغماً منسجماً لا نشوز فيه ، ولا اضطراب . وهذا ما استطاع شكسبير أن يحققه على أروع صورة وأبهاها ، وتحت تأثير هذا الشعر وروعته ، وعبقرية شكسبير في استخدامه درامياً يحاول باكثير استخدام الشعر الحر وتطويعه للكتابة المسرحية ؛ ليوفر له أكبر قدر ممكن من الحرية ، والمرونة .

ويلجأ إلى استخدام بحر المتدارك بزحافاته الكثيرة (١) ، مما أسهم في القضاء على نبرة الموسيقى الصاخبة ، وجعله يقرب من الحديث العادي ، وهذا ما يعبر عنه الأستاذ المازني في مقدمته لمسرحية (أخناتون ونفرتيتي) حيث يقول : " فقد وجدت في شعر الصديق أبي كثير تحدراً وسلاسة وسهولة لا تدع للنثر مزية . والنظم قيد ، ولكن أباكثير لا يعبأ به ولا يشعرك أنه تكلف فيه جهداً ، ولا يكاد قارئه يدرك أن هذا شعر موزون" (٢) . والواقع أنه على الرغم من سلاسة الشعر ، وسهولة انسيابه إلاّ أنه من الملاحظ أن المسرحية افتقدت

---

(١) يحمد الدكتور عز الدين إسماعيل لباكثير اقتصاره على وزن واحد في كتابته للمسرحة قائلاً : " وهنا تبرز أهمية استكشاف باكثير فكرة الاقتصار في المسرحية كلها على وزن واحد ، واستخدامه لوزن من أكثر الأوزان الشعرية مرونة ، وهو وزن المتدارك ، فقد نتج عن هذا القضاء نهائياً على نبرة الموسيقى الصارخة في الحوار ، واستطاعت الشخصيات أن تعبر عن نفسها ، وعمّا يمور فيها من أفكار ومشاعر يفجرها الموقف أو يستدعيها تعبيراً حياً وصادقاً ، وباختصار نقول : إن الشعر على هذا النحو قد صار أخيراً في خدمة الموقف الدرامي ، لا العكس " . د . عز الدين اسماعيل ، " مسرح باكثير الشعري"، مجلة المسرح ٧١(إبريل ١٩٧٠) ، ص : ٨٢ – ٨٣. بينما يرى دارس آخر– وهو الدكتور أبو طالب –خلاف ذلك .إذ يعتقد أن اقتصار المسرحية على وزن واحد أدى إلى وجود قيد أثقل بكثير مما تشكله القافية في الشعر العمودي . حيث أنه مضطر لأن يحبس نفسه الشعري ، وحسّه الموسيقي داخل إطار تفعيلة واحدة لا تتغير ، وبالتالي لا تتنوع موسيقاها التنوع المطلوب في عمل يزخر بمختلف المواقف النفسية المتباينة ، والشخصيات المطلوبة . د .أبوطالب "مسرحية الشعر الحديث في مصر"، ص : ٧٤ . والواقع أنني أرى أن استخدام الشاعر لبحر واحد ، أو عدة بحور في الكتابة أو التأليف المسرحي ليس هو بالأمر الذي يحدد مدى نجاحه ، أو فشله . فماهية الشعر تستعصى على مثل هذا التقنين ، فالشعر يصنع نفسه بنفسه، كما يقال – وهذا ما يوافق عليه الدكتور أبو طالب – ومن المعروف أن المحك الحقيقي في هذه القضية هي قدرة الشاعر ، وموهبته الأصيلة التي تدفعه بصدق لاستخدام بحر أو أكثر ، أو تفضيل وزن على آخر ، والنتيجة النهائية التي يحصل إليها بعد انتهاء العمل هي التي تقرر إن كان وفق في عمله أم لا.

(٢) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ٧ .

بشكل عام عمق التصوير الشاعري ، واللغة الشعرية الموحية ، والعبارة المحلقة التي لا تصرح بمعناها بشكل مباشر ومسترسل ، بل تمسك عن ذلك، وتكتفي بما توحي به ألفاظها ، وتراكيبها ، وإيقاعها اللفظي من ظلال ودلالة . وربما يعود هذا إلى أنه قام بتأليف هذا العمل في مستهلّ حياته الأدبية ، فأتت لغته مثقلة بالزخرفة ، والاستعارات المستهلكة ، والتعبيرات الساذجة . وإذا كان باكثير فشل في تحقيق المستوى الشعري لمسرحيته ، فإنه نجح في تحقيق جانب آخر وهو توظيف الشكل الشعري الجديد الذي كتب به لخدمة الموقف الدرامي ، والحديث المسرحي دون أن تؤثر نبرة الشعر العالية في الحركة الدرامية للنص . فالحوار ينساب في رقة وسلاسة ، والمتابعة تنصبّ أولاً وأخيراً على ما تقوله الشخصيات ، وموقفها من الشخصيات الأخرى . وعلّ أوضح الأمثلة التي تظهر ذلك الحوار الذي دار بين أخناتون ، وقائده الشجاع حورمحب ، أثناء محاولة الأخير إقناعه بأهمية التصدي للمتمردين على سلطانه ، والتخلي عن سياسته السلمية :

حور محب :

هل يأذن مولاي لي في الكلام ؟

أخناتون :

تكلم ...

تي :

قل يا فتى بارك الربّ فيك !

أخناتون : (يلتفت إلى أمّه)

وبارك في ابنك !

حورمحب :

مولاي إليس يحبّ إلهك أن يقوى
دينه ويعم الأرض ! ؟

اخناتون :

بلى ولتحقيق هذا وقفتُ حياتي .

حور محب :

لكن السبيل الذي أنت سالكه مفض
لا ريب لفقد ممالكنا وسقوط الدين معاً
فنكون غداً لا دين الرب نشرْنا ولا
سلطان البلاد حفظِنا

أخناتون :

هذا والرب كلامٌ حكيم .

حور محب :

شكراً مولاي العظيم !
ليست هذي حكمتي بل حكمة سيفي
(يضع يمناه على قبضة سيفه)

أخناتون :

ماذا تدعوني حكمة سيفك أن أعمل ؟

حور محب :

مُرْني أذهب بخميسي إلى سوريا
فأؤدِّب فيها الطُغاة وأنجد فيها الولاة
وأصلح فيها الأمور وأمنع عنها الحيثين
وأضرب سداً منيعاً دون إغاراتهم
يقبعون به في دارهم الأولى أبدا ،
ثم أرسل رسلك في إثري ليبثوا فيهم
تعاليمك العُليا يدخلوا في دينك أفواجا

أخناتون :

ليس في دين الرب إكراه يا حورمحب

حورمحب :

بالحجة والبرهان ؟

أخناتون :

أجل بالحجة والبرهان .

حور محب :

حتى هذا يا مولاي لن يتحقق إلاّ
بحفظ الأمن ، ولن يتسنى حِفظ الأمن
بغير الضرب على أيدي العابثين !

أخناتون :

كيف أدعو لدين الحبّ والسلام
وأُعْمِل سيفي فيهم ؟

حور محب :

هل نهاك الربّ عن الحرب يا مولاي ؟

أخناتون :

بل دعاني إلى السِّلم والحبّ

حورمحب :

لكن هل تلقيت أمراً صريحاً منه بترك القتال ؟

أخناتون :

كلا .. لكن تقتضي دعوةُ السِّلم والحب تركَ القتال ؟

حور محب :

يبدو لي أن إلهك لم يقصد هذا يا مولاي

أخناتون :

أنا أعرَفُ منك بقصد إلهي يا هذا !

حور محب :

لا أُعارض مولاي في أنه أدرى بمقاصد ربه ،
بيدْ أنّي أرى أن خالق هذا الورى أحجى
أن يأمر يوماً بما لا يمكن تحقيقه .

أخناتون :

أاعتراضاً على حكمة الرب يا حورمحب ؟

حور محب :

لا اعتراض على حكمة الرب يا مولاي :

غير أني أرتاب في فهمنا حكمته !

أخناتون :

أنت ذو أدب جم وشعور رقيق :

أتريد القول بأني في فهم حكمتِه أخطأت ؟

حور محب :

عفواً يا مولاي ...

أخناتون :

كن صريحاً معي أبداً فالصراحة في القول

ترضي الرسول وإن تغضب فرعون .

حورمحب :

لكنك فرعون مصر وعاهلُها الأعلى

من قبل تكون رسولَ أتون

أخناتون :

آه ! لو تصفو لي رسالةُ ربي

وأعتقُ من فرعونيتي !

حور محب :

مولاي لعل الربَّ اصطفى فرعونَ

رسولاً له أنْ كان أخا سُلطانٍ .

يمكنه أن ينشر في الأرض دينه

أخناتون :

ما فتئتَ تُغنِّي بلحنك يا حور محب !

بل كان اصطفاني رسولاً له

ليرى الناس بينهمو فرعوناً أخا سلطان .

يعف عن الحرب والبغي والعُدوان

ويدعو إلى السِّلم والحبِّ والإحسان(١) .

---

(١) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٢٢ – ١٢٥ .

والمتابع للحوار السابق يشغل تماماً بما يدور بين الاثنين ، وما يرد به كل منهما على الآخر دون أن يحسّ أنهما يتحدثان شعراً . فقد كان ذلك الحوار في خدمة الحدث المسرحي ، وعنصر الشخصية ، وحافظ على درجة التوتر المطلوبة ، وعزز عنصر الصراع في المسرحية . فنحن نعلم بشجاعة حورمحب ، وفصاحته وسرعة بديهته ، ونعلم كذلك بتمسك أخناتون بدعوته ، وحرصه عليها ، مما جعلنا نتابع ما يجري في شوق ولهفة ؛ لأن نجاح حور محب في إقناع الملك يعني إنقاذ البلاد من مصيرها الأسود ، ورد كيد المعتدين ، أمّا غلبة منطق أخناتون فهو يؤدي إلى استمرار ذلك الوضع الخطير ، وضياع البلاد ، ونهاية أخناتون نفسه . ونلحظ كيف كان حور محب عالماً بدخيلة مليكه فلم يترك نغماً يمكن أن يؤثر فيه إلاّ عزف عليه ، كما كشف لنا ذلك الحوار مدى تمكن عقيدة الحب ، والسلام من نفس أخناتون إلى الحدّ الذي يجعله يضيق بفرعونيته وسلطانه . ومع أن الاثنين يتحدثان حديثاً بالغ الخطورة إلاّ أننا لا نسمع عبارة خطابية ، أو نبرة عالية تحمل هتافاً ، أو شعاراً دعائياً : " ومعنى كل هذا أن كل مقتضيات الحوار الدرامي الناجح قد توافرت في هذا المشهد ، وصارت لها الأهمية الأولى في حين توارت خلفها نبرة الشعر فلا تكاد تبين . ومن ثمّ كان ما يجذبنا إلى متابعة هذا الحوار هو – في المحل الأول – حركته المعنوية ، أو – إن شئت – الدرامية ، لا روعة الشعر في ذاته ، أو جهارة موسيقاه . وهذه هي الصورة النموذجية للمسرح حين يكتب شعراً"(١) . وفي نظري أن مثل هذا الإنجاز ، وفي تلك الفترة ، يعدّ من أهم إضافات باكثير إلى المسرح الشعري ، ومن الإنصاف أن تذكر ريادته في هذا المجال .

---

(١) د . إسماعيل ، "مسرح باكثير الشعري٢" ، ص : ٨٣ .

أخناتون : البناء الفني والمسرحي

تقسيم المسرحية :

يقسم باكثير المسرحية إلى أربعة فصول يشتمل كل منها على منظر واحد باستثناء الفصل الأول الذي يحوي منظرين – مقتدياً بشوقي هذه المرة– ويمنح أجزاء تقسيمه هذا عناوين هي على التوالي : (المؤامرة – البعث – الإيمان – في مدينة الأفق – الاحتضار) . ويظهر من هذا التقسيم وتلك العناوين رغبة باكثير في التركيز ، والاختصار ، وتناول أهم المحطات التي مرت بها حياة أخناتون ، وكوّنت الخطوط العريضة لسيرته . وتوحي طبيعة هذا التقسيم برغبة باكثير في استثمار ما يعرفه عن أخناتون ، وقصته دراميا في نسيج موحد يربط أجزاء العمل المختلفة : " وهكذا كانت أحداث كل فصل مختارة بعناية لتحقيق هدف موضوعي ، ومعين ، ومحدود . ثم كانت الفصول مجتمعة بحيث تحكي قصة درامية لا رواية . فإذا كانت الدراما تتمثل في المواقف الجوهرية من الحياة فإن كاتب الدراما مطالب بأن يجرد الحياة من تفصيلاتها التي تغطي هذا الجوهر ، فيستكشف عندئذ الهيكل البنائي الأساسي لها ، ذلك الهيكل المحدود الخطوط ، المليء بالمغزى في الوقت نفسه، وهذا ما حققه باكثير إلى حد بعيد في هذه المسرحية ، وهو بذلك يكون قد تقدم خطوات فساحاً في الخبرة بطبيعة العمل المسرحي ومنهج بنائه الأساسي التقليدي"(١) . ولا شك أن باكثير اجتهد كثيراً في أن يحقق ما ذكره الدكتور عز الدين إسماعيل آنفاً ، بعد اطلاعه على مسرح شكسبير وتعرفه على براعته في الاستفادة من التاريخ ، وما تحكيه القصص ، والأناشيد لكتابة أعظم المسرحيات وأروعها . لكنني أرى أن نجاح باكثير في استثمار ذلك التقسيم دراميا ، وفي شكل مترابط ، وموحد النغمة ، كان محدوداً وبشكل ظاهري وسطحي، ولا لوم على باكثير في ذلك فقد كانت (أخناتون ونفرتيتي)

---

(١) د . إسماعيل ،"مسرح باكثير الشعري٢" ، ص : ٨٤ .

محاولته الأولى للتأليف المسرحي الواعي ، ويمكن أن يعد ما أحرزه (خطوات فساحاً) إذا ما قارنا مستواها بمستوى عمله الأول : (همام أو في عاصمة الاحقاف) .

وإذا ما عدت إلى الحديث عن تقسيم المسرحية ، فإنه يمكنني أن أتوقف عند المنظر الأول من الفصل الأول . ويمكن أن يعتبّر هذا المنظر بمثابة مقدمة ، أو مشهد افتتاحي . ويطالعنا هذا المشهد بجماعة من الكهنة وقد عقدوا مجلساً في معبد أمون يبحثون فيه أمر أخناتون ، ودينه الجديد الذي سوف يهدد ديانتهم ، ومعابدهم . ويزودنا هذا المنظر بأهم المعلومات حول أهم شخصيات المسرحية ، ويوضح لنا حقيقة العلاقة بين أخناتون ، والكهنة . ومن هنا نظر إليه بعضهم على أنه بمثابة (برولوج) ، ولكن من المعروف أن (البرولوج) لا يؤلف جزءاً من المسرحية ، وتقتصر وظيفة الشخصية أو الشخصيات التي تتفوه به على التعليق ، أو الإنشاد حول المسرحية دون أن تتدخل في مجريات الأحداث . والواقع أن شكسبير استخدم هذه الأداة اليونانية بشكل مختلف في بعض مسرحياته مثل (أنطونيو وكليوباترة) ، إذ نرى في بداية المسرحية ميلو وديمتريوس ، وهما من أصدقاء أنطونيو ، يتحادثان عن سلوك قائدهم مع كليوباترة ، وما انتهى إليه من حمق وطيش بسبب امرأة ، ويدخل بعد ذلك مباشرة أنطونيو وكليوباترة . ويطلق الدكتور محمد عناني على ذلك مسمى (الكورس الجديد) ، إذ يقول : " وإذا كان السرد في المسرح اليوناني يتمّ على أفواه أعضاء الكورس أو شخصيات المقدمة فإن شكسبير في مسرحياته التاريخية يستخدم كورساً جديداً لا يرتدي ثياب الكورس الكلاسيكي ، بل يتجسّد في شخصيات ثانوية يدور عملها في نطاق عمل الشخصيات الرئيسة ، وتتصل بها عن قرب ومن ثم تستطيع أن تقدمها إلى الجمهور قبل أن تبدأ الحوادث ، أو في المشهد الافتتاحي ... ونحن نلاحظ أن شكسبير لا يعمد إلى السرد وحده مطلقاً ، فهو حتى حين يسرد قصة حب بين عاشقين ، يقدم إلينا العاشقين في الحال بعد ذلك ، كأنما ليكمل الصورة

التي خلفها في السرد أولاً ... ونلاحظ أيضاً أن هذا الكورس ليس محايداً ، ولكنه يشترك في الحدث عن طريق رؤيته الخاصة له ، ومن ثمّ يقدم إلينا زاوية جديدة ننظر منها إليه "(١) . وعلى الرغم من أن باكثير يقدم لنا أخناتون ، والملكة تي في المنظر الثاني ، وبعد حديث الكهنة عنهما مباشرة ، إلاّ أن كهان أمون لا يعدون شخوصاً ثانوية ، بل هم طرف الصراع الثاني في المسرحية . ويمكن أن يعد المنظر الثاني مقدمة للمسرحية . والواقع أن تلك المقدمة تشكل بداية ناجحة إذ أنها أدخلتنا إلى جو الحدث ، وأعطتنا وصفاً دقيقاً لطبيعة أخناتون ، ومقدار نفوذ الملكة تي ، كما أشعرتنا بوجود أرض خصبة لإنبات صراع جيد . لكن باكثير عاد فعاق ذلك النجاح حينما كرر في المنظر الثاني من نفس الفصل ما سبق أن أحطنا به علماً في مشهد الكهنة ، مما أفقد المنظر الأول قيمته ، وأوجد السأم والملل . وربما يكون باكثير في افتتاحه لمسرحيته بمشهد الكهنة متأثراً بالجو الشكسبيري المسرحي ؛ إذ كان شكسبير يلجأ أحياناً إلى افتتاح مسرحيته بجو من الخرافة مثل مشهد الساحرات في بعض المشاهد(مكبث) . وتعدّ الكهنة فئة يثير وجودها جواً من الغموض ، والغرابة . وهاهو أحدهم يذكر نبوءة يخشى أن تصدق ، وتتحقق في أخناتون – الأمير أمنوفيس الرابع آنذاك :

كبير الكهنة :

حكى لي أبي يوماً أن فرعوناً كاهنا
سيجيء بدين جديد ويمحو دين أمون
وروى لي من وصفه وشمائله ما لا
ريب عنديَ في أن هذا الذي تحذرون (٢).

---

(١) د . محمد عناني ، دراسات في المسرح والشعر(القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٥)، ص :١٢٣ .

(٢) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص :٢٨ .

الحبكة :

وإذا ما تركت الحديث عن تقسيم المسرحية إلى الحديث عن عنصر الحبكة فإنه يمكن القول بأن باكثير حاول أن يربط الأحداث ربطاً منطقياً ، لكن تلك المنطقية التي أرادها بدت غير مقنعة في بعض الأحيان ، كما أن اهتمامه بعناصر مسرحية أخرى ، مثل تصوير الشخصيات مثلاً جعله يهمل توضيح بعض الأشياء ، أو تعليلها مع أنها على جانب من الأهمية . فعلى سبيل المثال نلتقي في الفصل الثاني (الإيمان) بأخناتون وهو يشكر ربه مبتهلاً إليه حامداً له فضله ؛ لأنه أعاد إليه تادو . وبعدها بلحظة نستمع إلى المربية تنادي الفتاة باسم نفرتيتي أمام أخناتون ، ويوافقها على ذلك دون توضيح لنا ، أو إشارة للكيفية التي علم بها أخناتون بتلك الحيلة ، وكيف كانت ردة فعله تجاه ذلك . ومن الأشياء التي تعجّل فيها باكثير ، وبدت غير مفهومة تلك التحولات الخطيرة التي تمت على مستوى شخصية هامة مثل أخناتون . فنحن نجده يتغير من حال إلى حال آخر معاكس له بشكل فج ، وغير مستساغ ، دون إعداد مسبق له أو لنا ، إذ : " نرى أخناتون العابد المقتنع المدافع عن فكرته باستماتة ، والرافض لأي عنف مصراً على تحقيق هدفه بالسلام والطيبة المطلقة يتحول بعد أن علم – متيقناً – بانهيار كل أحلامه مجدفاً على إلهه ، ناقماً عليه ، شاكاً فيه ، لدرجة أنه يصرخ في نفرتيتي :

اخناتون :
اذهبي . اذهبي . لا أريد أرى أحداً من صنع
يده .

ثم يهم بالخروج على دينه الجديد ، وبنفس السرعة الغريبة في التحول ، يتحول ثانية راجعاً لدين أتون بمجرد أن يشجعه حور محب – قائده – على تحطيم (آلهة الوادي بالإله الحق) فيعود مستغفراً أتون ، لائذاً به ، مبتهلاً إليه . ولا يخفى على القارىء ما في هذه التحولات من سطحية بالإضافة إلى نضوبها من أي اقناع ، مما يضرّ بصورة أخناتون ولا يمجدها كما كان قصد المؤلف"(١). والواقع أن القارىء يجد صعوبة في تقبل موقف اخناتون ،

---

(١) د. أبو طالب ،" مسرحية الشعر العربي الحديث في مصر"، ص : ٦٨ .

وتحوله المفاجيء بعد سماعه لتلك الأخبار السيئة . صحيح إن أخناتون بدا لنا في المسرحية كشخص متقلب ، سريع التأثر ، فمثلاً أظهر لنا في الفصل الأول في منظره الثاني ، أن من المستحيل أن يتحول قلبه عن حبّ تادو إلى حب امرأة أخرى ، وبالرغم من هذا لم تمض فترة وجيزة على زواجه من نفرتيتي حتى تعلق بها ، وشغف بحبها إلى درجة أصبحت فيها تتحد مع عبادته لربه ، أو تصبح وجهاً آخر لها ، ومع ذلك فإن موقفه في آخر المسرحية ، أو تخليه عن مبدئه يظلّ غير مقنع لسببين : أولهما أنه عرض لذلك التحول بطريقة فجة، دون إعداد مسبق لحدوثه . وثانيهما أنه لم يؤكد على ما اتسم به أخناتون من سرعة تقلب ، في نسيج المسرحية ، وأثناء تناوله لشخصية ذلك الملك ؛ ربما لأنه – كما أعتقد – لم يتنبه إليها أصلاً .

الصراع :

بدا باكثير في مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) مدركاً خطورة هذا العنصر باعتباره جوهر الدراما ، وروحها . فحاول جاهداً أن يوفر له أسباب النجاح ، ويجريه على مستويين : خارجي ، وداخلي . فعلى المستوى الخارجي هناك الصراع بين أخناتون ، والكهنة بسبب دعوته إلى دينه الجديد مما أغضب الكهنة ، ودفعهم للتمرد عليه ، وتأليب الناس ضده . وقد تمكن باكثير من الإبقاء على حدة هذا الصراع ، واستفاد من سمة الشخصية الأخناتونية -كما صورها لنا – فرغم أن الصراع الذي نشب بين أخناتون ، وكهان أمون هو صراع بين الخير والشر قد يجعلنا نتوقع انتصار الأول على الثاني، إلاّ أن مسالمة أخناتون ، ورفضه القتال ، أو منطق السيف جعلنا نخشى أن ترجح كفة الكهنة . وظلّ هذا التصور قائماً إلى أن تمكن حورمحب برأيه السديد من أن يقنع أخناتون بتغيير رأيه في آخر لحظة ليتوجه بعدها لمعاقبة الكهنة ، و (نصرة الإله الحق) .

أمّا الصراع الداخلي فقد اهتم باكثير بتصويره والعناية به ، وأرى أن التفاته إلى العالم الداخلي لشخصياته نبع من تأثره بطريقة شكسبير

الميزة في هذا المضمار ، وبراعته في التغلغل في أعماق شخصياته ، وسبر أغوارها ، وإخراج ما يتنازعها من قوى شتى ، ومشاعر دفينة . وقد تعرضت شخصيات باكثير الرئيسة في مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) لهذاً النوع من الصراع . فيطلعنا أخناتون ، وهو يكاشف أمّه ويبثها همومه وأحزانه ، على حيرته وقلقه وما يحس به من اضطراب بعد وفاة تادو ؛ إذ جعلته تلك الصدمة يتساءل عن الإله الأحق بالعبادة والخضوع :

أخناتون :

.... ما أحسب أن الرب أمون
الذي بغّضت إلى قلبي دينه
وأشدت بقسوته وبقسوة من يعبدونه
أقسى قلباً من هذا الرب الجديد الذي تعبدينه
ويلتاه ! لعلّ أموناً صب علينا سوط عذابه
انتقاماً له منّا إذ نبذنا عبادته وكفرنا به
لكن أين كان الربُّ أتون ؟
لِمَ لم يحمنا من سخط أمون ؟
إن كان بذا جاهلاً فعلام ندينُ لرب جهُول ؟
أو كان به عالماً إلاّ أنه لم يكن
قادراً أن يحمينا من سطوة أعدائه
فعلامَ ندين إذن لإله ضعيف ؟
أو كان قديراً ولكنه لم يفعل فذاك
أمرّ وأدهى ، أنعبد رباً ليسَ يغار علينا ؟
فلنعد للرب أمون
فهو أقوى منه وأقدر
أو أعلم منه وأغيرْ (١).

---

(١) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ٣٨ - ٣٩ .

وقد ظلت روحه المتعطشة للمعرفة الحقة عرضة لهذه الحيرة ، وهذا التساؤل ؛ إذ نجده يعاني من ذلك مرة أخرى في آخر المسرحية ، بعد تدهور الأوضاع في مملكته .

كذلك تعيش الملكة تي صراعاً داخلياً تحت وطأة الحزن ، والإحساس بالوحدة فتتسلط على روحها أفكار شتى ، وعواطف متضاربة . فهي غاضبة من ابنها أخناتون بسبب طاعته المطلقة والعمياء لزوجه ، وفي نفس الوقت تخشى عليه نفوذ الكهنة وغضبهم ، وتشعر بالذنب لأنها غرست في نفسه حبّ الإله أتون لمحاربة الكهنة . وهي غيرى من نفرتيتي لإنها استأثرت بابنها الوحيد ، وتريد أن تأخذه منها . كما أن جمالها ، وما أحرزته من مجد وسلطان يثير الحسرة في نفس الملكة على جمالها ومجدها الذاوي ، ويوقظ في داخلها حنيناً مؤلماً لتلك الأيام الجميلة التي كانت تعيشها في الماضي .

أما نفرتيتي فهي تضطرم بنار صراع لا أجده يختلف في جوهره عن ذلك الذي عانت منه الملكة تي ، إذ يسيطر عليها الشعور بالغيرة من ظلّ تادو ، زوج أخناتون المتوفاة ، فتتحرق شوقاً للخلاص منه لتستأثر بأخناتون . كما تعبر عن شهوتها للمجد والسلطان بعيداً عن شبح تادو ، ونفوذ الملكة تي ؛ وذلك بالانتقال إلى عاصمة جديدة .

ورغم أن باكثير يجعل الإيقاع النفسي هو النغم الأساسي لمسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) ، إلاّ أن تصويره لذلك الصراع ، الذي اكتوت بناره(تي) و نفرتيتي، لم ينبع من منطق الشخصية ذاتها بل اتضح فيه صوت باكثير ، ونبرته المثالية ، فكانت – في نظري – مكاشفة زائفة لا تشدّ القاريء ، ولا تؤثر فيه ، رغم تنوع المشاعر التى أثارها في نفس كل من الملكتين ، وتضارب بعضها ، ورغم تلك المساحة الجيدة التي منحها لكل منهما . فمثلاً بعد أن تُظهر الملكة تي غيرتها من نفرتيتي نجدها تراجع نفسها ، وتقرّ بخطئها ، مغلبة صوت العقل والمنطق :

تـي :

... عجباً ! ما لي أتحرّق وجداً عليها ؟
ما بالي أوازنها هكذا بي كأني
ضرّتها وكأن ابني - ياللعار - زوجي !
هي زوجته دوني وأنا دونها أمّه ،
لي منزلة عنده ولها منزلة ،
فعلام إذنْ غيرتي منها أو غيرتها منّي (١) ،
ماذا اقترفتْ من ذنب فأمْقتها كل هذا المقت الشديد؟ (١)...

وعلى نحو مماثل لا تلبث نفرتيتي في ثورتها على تادو ، وذكرى أخناتون لها ، أن تعـود إلى رشـدهـا لتـغلب هي الأخـرى صـوت المنطق ، وإن كـان ذلك لا يثنيها عن الانتقال إلى عاصمة جديدة تهرب فيها من ذلك الشبح :

نفرتيتي :

ابعد عني يا هذا الظلّ الثقيل !
ويلك اغْربْ من عيني يا هذا الشبح
(صمت قصير)
فيمَ أحملُ هذا الحقد عليها ؟ وما ذنبها
هي أن كانت زوجَهُ قبلي ؟ ما أظلمني !
ما أضعف قلبي وأجهل عقلي !
أأغار عليه من امرأة هلكتْ في الدهر ؟
عني أيتها الغيرة الحمقاء إليك !
لكن ما ذنبي تأكل نار الغيرة هذي
في صدري وتكدر صفو حياتي ؟
لم تمتْ تادو .. هي عائشة في هذا المخدع
في أركان القصر وفي شطآن البحيرة .... الخ (٢) .

---

(١) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص :٨٧ .

(٢) نفسه ، ص :٧٥ .

الحــوار :

على الرغم من النجاح الذي حققه باكثير في الخروج من الغنائية إلى الدرامية – على النحو الذي ذكرت من قبل – إلاّ أنه وقع في غنائية من نوع آخر أثقلت كاهل المسرحية ، وأصابت حركتها في الصميم ، وكانت من أهم أسباب ضعف ذلك العمل درامياً وفنياً . وتجلت تلك الغنائية في طول المقاطع الحوارية في بعض المناظر ، وفي المناجاة الطويلة دون مسوغ أو داع . وقد أدت كثرة تلك التفاصيل التي أوردها إلى تعطيل الحدث ، وتخفيف التوتر المطلوب . والواقع أن باكثير في استخدامه لبعض الحيل المسرحية مثل " الائتمان"، و " الحديث الجانبي " ، و " المناجاة " يبدو متأثراً بمسرح شكسبير الذي عُرف بلجوئه إلى مثل تلك الحيل . وقد برع شكسبير في استخدامها ، وأحسن الاستفادة منها ، وسخرها لأغراض درامية تخدم العمل المسرحي وكذلك الشخصية . ومن الصعب على المرء أن ينسى مناجاة هملت : (أكون أو لا أكون) ، أو أن يتصور المسرحية بدونها ، كذلك هي الحال مع مناجاة مكبث بعد لقائه برسل الملك ، وقد تحقق من صدق جزء من النبوءة ، وبدا متردداً بين فكرتين متعارضتين ، وصوّرت المناجاة صراعه هذا على أروع صورة وأبدعها . وحقيقة لا يمكن أن يطالب باكثير ، أو يتوقع منه أن يصل إلى ما حققه شكسبير ، وفي أروع مسرحياته وأنضجها ، ولكن كان ينبغي عليه بقليل من الاقتصاد والتركيز أن يحسّن مستوى بعض المقاطع الحوارية – خاصة في المنظر الثاني (البعث) – ويستعيض عن تلك التفاصيل المملة بلغة موحية وعميقة المعنى ؛ حتى لا يشعر القارئ بالسأم ، والملل ، وتفاهة الشخصية . ويمكن أن أضرب لذلك مثلاً بحديث أخناتون لأمه يشكو من شدة بؤسه لفراق تادو ، وسخطه على أتون لعدم مساعدته له :

أخناتون :

هل أعجزه أن يُنْقِذها إلاّ بالحمام ؟

أوما كان في وسعه أن يشفيها من ذاك الداء العُقام ؟

ثم فيمَ بَلاها بهذا الداء العَياء ؟
فيمَ لم يتركها كما كانت في صحتها والدواء ؟
ماذا اقترفتْ من ذنب فتَلقى هذا العقاب الوبيل ؟
أم ماذا جنيتُ أنا فيطول لها حزني والعويل ؟
إن كان يلذُّ له أن يشهد آلام خَلْقه
فعلامَ يكلفنا باعتقاد الرّحمة في حقِّه ؟ ... الخ(١) .

وهكذا لم يكن في وسعنا أن نتفاعل مع أحزان أخناتون بسبب تلك الطريقة التي تحدث بها ، ولاستخدامه لكثير من الألفاظ المزخرفة الجوفاء ، والتعبيرات المباشرة . ولم يصلح الأمر استخدامه للقافية بشكل متكلف وممجوج بل زاد الطين بِلَّة ، وأطفأ كلّ قدر من صدق العاطفة ، وحرارتها في نبرة صوته ، ورمى شخصيته بالتفاهة والسطحية .

ويبدو أن باكثير ، وهو يستخدم الشعر الحر في كتابته للمسرحية ليمنحه أكبر قدر ممكن من الحرية والمرونة ، ظل يغالب شوقه لموسيقى الشعر العمودي الرتيبة ، وثقافته العربية والدينية . ومن مظاهر ذلك الحنين استخدامه لبعض التعبيرات القرآنية على لسان بعض الشخصيات ، مما أوجد نوعاً من الانفصام بين جوّ المسرحية ، واللغة المستخدمة ، ومن ذلك الحوار التالي :

نفرتيتي :

وأرى أنا صورة عيني في مرآةٍ
أليس كذلك يا زوجي ؟ أبْغيني مرآة ياتاي :
(تنطلق تاي لتأتي بمرآة)

أخناتون :

كلا لا تأتي بها إنها لن تُغْني عنا فتيلا
لن يَقْوى الزجاج على أن يحمل عبئاً ثقيلا
تتصدع منه الجبال وتغدو كثيباً مَهيلا ... (٢) .

---

(١) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ٣٨ .
(٢) نفسه ، ص : ١٤٤ - ١٤٥ .

وفي موضع آخر يقول أخناتون مخاطباً الكهنة :
أخناتون :

ما أمون ورع وفتاح والآلهة الأخرى
إلاّ أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم
ما أنزل ربي بها من سلطان
تبتغون بها عرض الدنيا ومتاع الغرور [١] ،

ومثل هذه المفارقة التي تنتج عن استخدام باكثير لمثل هذه التعبيرات والألفاظ في غير موضعها تؤثر تأثيراً سلبياً في النص ولها خطورتها وآثارها ، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : " ومحصول باكثير اللغوي من خلال ثقافته العربية القديمة ، الأدبية والدينية ، تفرض نفسها على لغة الحوار وعلى شخوص المتحاورين نتيجة لذلك ، على نحو يخلق نوعاً من الانفصام في ذهن القارىء أو المشاهد بين الواقعة المشهودة وهذه اللغة ، لما لمعجم هذه اللغة من ظلال وإيحاءات نفسية ومعنوية خاصة "[٢] وقد سبق أن رأينا كيف سبق لباكثير أن استدعى هذا المحصول الثقافي والديني في غير موضعه أثناء تعرضي لما قام به من ترجمة لبعض أعمال شكسبير .

تصوير الشخصيات :

أولى باكثير هذا العنصر عنايته الخاصة ، وظهرت فيه نظرته الجديدة إلى الفن المسرحي وطبيعته . وقد بذل أقصى ما في استطاعته كي يقترب من شخصياته ، ويقرأ داخلها ، ويظهره لنا بكل قوته وضعفه ، وانسجامه وتناقضه . ولا شك عندي إن اطلاع باكثير على مسرح شكسبير منحه فرصة عظيمة ليدرك أهمية هذا العنصر . فقد عرف عن شكسبير براعته في تناول هذا العنصر ، ومقدرته الفائقة في التعامل معه .

---

(١) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٣٠-١٣١ .
(٢) د . إسماعيل ، "مسرح باكثير الشعري٢" ، ص : ٨٤ .

أخناتون :

تعددت الجوانب في شخصية أخناتون ، وجاء ت لتمنح تلك الشخصية تكوينها الخاص ، وسمتها المميزة ، فهناك رقته المتناهية ، وعاطفته الجياشة والمفرطة كما تجلى ذلك في حزنه لوفاة تادو ، وجزعه لفراقها ، وتعلقه بزوجه نفرتيتي ، وشغفه بها . وهناك الملمح الرومانسي والشاعري الذي يعبر عنه حبه للطبيعة ، وللأزهار ، ونزهاته القمرية . كما يطالعنا أخناتون بطبيعة محبة ومسالمة ، وذلك من خلال دعوته إلى الحب والسلام ، ورفضه معاقبة الشخص الذي حاول اغتياله ، والعفو عنه ورعايته ، وفي ربطه بين الحب والإيمان . كذلك تميزت روح أخناتون بالرهافة والشفافية ودقة الحسّ المتناهية ، فهو يرى ما لا يرى غيره من الناس وتأخذه نوبات من الرؤيا أو الوحي (كما تسميها نفرتيتي) ، فيصيح هاتفاً ويتفوّه بكلام غريب .

أخناتون : " ينهج "

عجبا يا رب .. أما كانت إلاّ رؤيا

لا بأس على .. أريني أنْظُرْ إلى عينيك .

(ويمسك نقنها وينظر مليا في عينيها)

عجبا ! إن عينيك تتسعان وتتسعان ..

وتتسعان .. كأن الكون الواسع

والزمن اللانهائيّ داخل عينيك !

ما هذا أرى ؟ هذا أحد الرجلين ، جميل الوجه

شديد الأدمة ، تقطر جُمته كالخارج من ديماس(١) ،

يحمل في يمناه الفجر وهذي مصر تضيء بنوره !

اغمرني يا نور ... فض يا نور على قلبي !(٢)

---

(١) ورد هذا الوصف في حديث الإسراء ، يصف فيه الرسول -صلى الله عليه وسلم- بعض الأنبياء ، ومنهم نبي اللّه عيسى -عليه السلام- ، ينظر : صحيح البخاري ، كتاب : الطهارة ، باب الإسراء لرسول الله ﷺ- ص :٢٣٢ .

(٢) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص :٩٧ .

ويتعرض مرة أخرى لحالة مشابهة ، يتحدث فيها عن رؤيته لأشباح بعض الأحياء وأرواح الموتى ، وذلك في الفصل الرابع والأخير . والواقع أنني أرى أن باكثير متأثر في هذا بشكسبير ومسرحه ، ولكنه حاول في ذكاء أن يخفي ذلك مستغلاً الصفة الدينية لأخناتون . فقد صور شكسبير بعض أبطاله في صورة تجعلهم يختلفون عن الإنسان العادي إذ يتميزون بقوى خارقة ، وتصدر منهم تصورات غريبة . ورأى بعضهم أن ذلك ارتبط بمفهوم الشخصية التراجيدية في مسرحه : " ذلك المفهوم الذي لا يصوّر البطل إنساناً عادياً يعيش حياته على الأرض فحسب وإنما ينتمي بصورة ما إلى دنيا العظمة الخالدة التي تكشف حجاب الفناء الأرضي أمام بصيرته وتربطه بدنيا الأرواح التي لا تعرف الفناء ولا النهاية .. والبطل أيضاً ذو قدرة خارقة على التصور والشفافية النفسية التي يستطيع بها أن يرى ما لا يراه الغير ، وأن يتخيل أشباح الموتى ، وأن يخاطبهم ويسمع أحاديثهم"(١) . ومن أشهر شخصيات شكسبير التي تميزت بهذا التصور هملت ، ومكبث ، بالاضافة إلى شخصيات أخرى . وقد لجأ باكثير إلى استعارة هذه الخاصية من مسرح شكسبير في عمل آخر له وهو مسرحية نثرية بعنوان : (إبراهيم باشا)(٢) ؛ حيث احتوت على مشهد بدا فيه باكثير متأثراً بمشهد الشبح في مسرحية (هملت) الشهيرة ؛ إذ يرى نعمان شبح أبيه الذي يقص عليه كيف قتله أعداؤه ، ويستحثه على الأخذ بالثأر والانتقام من قاتليه ، ثم يأمره أن يتبعه ، ويطيعه نعمان ويسير خلفه :

---

(١) د .عناني ، "دراسات في المسرح والشعر" ، ص : ١٢ .

(٢) يشير الدكتور عز الدين إسماعيل في مقاله عن مسرح باكثير الشعري (مجلة المسرح ٧١ (إبريل ١٩٧٠) ، ص :٨٩ ، إلى أن باكثير أعاد صياغة هذه المسرحية فيمابعد شعراً مرسلاً تحت عنوان (الوطن الأكبر)، وقد وجد هذا العمل ضمن ما خلفه من أعماله المعدة للنشر ، ومع أنني اجتهدت في الحصول عليها ، إلاّ أنني لم أوفق . وأرجو أن يأخذ هذا العمل حظه من الاهتمام في دراسة مستقبلية .

الشبح :

أيخاف ابني منّي ؟ ويلي ... أنت سببت لي هذا يا إبراهيم . إياك يا نعمان أن تنسى ثأري . (يكشف عن صدره) انظر يا نعمان إلى هذه الطعنة في صدري .. ها هنا طعنوني . وهنا مزقوا أحشائي فسالت تتدلى على ساقيّ .

نعمان : (يغمض عينيه) ياللهول !

الشبح :

انظر إلى حلقي .. هنا ذبحوني .. هنا قطعوا الأوداج مني فأنشأ رأسي يخفق على كتفي !

نعمان : يا لهول المنظر .. يا للفظاعة !

الشبح :

هيا أعدّ خنجرك .. هيا امش معي إلى قاتل أبيك .. هيا اتبعني .

نعمان : (يسل خنجره) سمعاً .. سأتبعك .(يلتفت إلى سرحان) وداعا يا سرحان

(يتقدم الشبح فيتبعه نعمان حتى يتواريا عن الأنظار)(١)

وإذا ما عدت للحديث عن أخناتون فإن هناك سمة هامة اتسمت بها شخصيته تجدر الإشارة إليها ، وهي طبيعته الحالمة التي تدفعه إلى رفض واقعه ، والهرب منه إلى جمال الحلم ورقته . وهذا ما جعله يبدو عاجزاً عن فهم من هم حوله ، أو التواصل معهم بعد أن استغرقه عشق ذلك العالم ، والتطلع إلى العيش فيه ، فإذا ما اجتمع بالآخرين عجز عن أن ينفصل منه ، فهو يحتكم إلى تعاليمه ويعيش أجواء ه . وقد أدرك ذلك قائده الذكي حورمحب حين ارتاب في أن يكون الأمر بترك القتال والحرب هي مشيئة الرب ، وليس من تصوّر أخناتون :

حورمحب :

هل نهاك الربّ عن الحرب يا مولاي ؟

---

(١) علي أحمد باكثير، إبراهيم باشا ، (القاهرة:دار مصر للطباعة ،د . ت) ، ص : ٤١ .

أخناتون :

بل دعاني إلى السِّلم والحبّ .

حورمحب :

لكن هل تلقيتَ أمراً صريحاً منه بترك القتال ؟

أخناتون :

كلا .. لكن تقتضي دعوة السلم والحبّ ترك القتال .

حورمحب :

يبدو لي أن إلهك لم يقصد هذا يا مولاي .

أخناتون :

أنا أعرف منك بقصد إلهي يا هذا ![1]

وعندما يزداد حقد الكهنة عليه ، ويحسّ بتآمرهم ضده تضيق نفسه بهذا الجو الفاسد ، وبدلاً من أن يعالج الوضع ، نجده يفكر بترك العاصمة ، وبناء مدينة جديدة لتكون المدينة الفاضلة التي يحلم بها . وقد استغلت نفرتيتي هذا ، وشجعته على ترك (طيبة) لتستحوذ عليه ، وتبني نفوذها وسلطانها بعيداً عن (تي) وتاي . وها هي تنيمه كالطفل وتغني له :

... مدينة من ضياء ليس بها أشقياء
سكانها أولياء لسيّد الأصفياء
يشيع فيها السلامْ وليس فيها خصام
إلاّ سجَاعَ الحمامْ على فروع البَشام

وهي بهذا تحسن استغلال نقطة الضعف التي كانت تعاني منها شخصية أخناتون والتي كادت أن تتسبب في سقوطه ، وسقوط مملكته . كذلك عانت شخصيته من افتقادها للنضج ، مما عرضها لحالات من التوتر والقلق . ومن مظاهر ذلك تحوله من الإيمان إلى الكفر ، ومن الكفر إلى الإيمان ، ومن الحب

---

(١) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٢٣-١٢٤ .

(٢) نفسه ، ص : ٩٤ .

إلى البغض ، ومن البغض إلى الحب ، والذي جاء نتيجة لخلل في شخصيته ، وليس كأحد مظاهر " الإيمان المعكوس " أو ثورة الشك التي تقود إلى اليقين ، كما أراد أن يصوّرها باكثير . إذ من الممكن أن نتقبل شك أخناتون في البداية ، وتقلبه ما بين إله وآخر ، وحيرته في ذلك لأن هذا قاده بالفعل إلى إيمانه العميق بإله واحد وصل يقينه به إلى حدّ أنه يقول إنه يخاطبه ، وإلى درجة أن يسعى إلى تنفيذ تعاليمه ، وتطبيق مبدأ الحب والسلام غير مكترث بخطورة ذلك على عرشه ومملكته . ولكن حين يعود بعد ذلك كله وينقلب على إلهه مرة أخرى ، ويعود إلى التشكك من جديد إلى حد يماثل حاله في البداية أو يفوقه ، فهذا ما أراه غير مستساغ ، ولا يمكن أن يقبل بسهولة .

وعلى أية حال فإن قلق اخناتون – وليت باكثير كان أكثر حرصاً في تصويره وعمقا –جاء لصالح الشخصية ، ومنحها ثراءً وخصوبة لا تتوفر إلاّ لأعظم الشخصيات المسرحية . كما أخرج ذلك الاضطراب أخناتون من ذلك التحديد الصارم ، واللون المحدد المقيت ، الذي عادة ما يقضي على أهم عناصر الشخصية وهي الحيوية . وهكذا جاءت شخصيته مشوقة ومثيرة تتسع لتفسيرات ، ودلالات عدة . إذ من الممكن أن يكون اخناتون الفرعوني هو إنسان الثلاثينيات بكل قلقه وتوتره ، يقول الأستاذ رفعت سلاّم : " هو القلق والتوتر الإنسانيان ، اللذان يدفعان بهذا التساؤل الأولي إلى سطح الحوار المحموم بالحزن والشك والغضب ، وهو اللايقين المدفوع باليأس والإحباط وانعدام المغزى ، وغموض المصير . وهو – في نفس الوقت – البحث الأليم عن اليقين والمغزى والمصير "(١) .

وتقديم باكثير لاخناتون بصفته البشرية الاعتيادية هو أمر في غاية الوضوح ، فقد كانت علاقتنا الحقيقية مع العالم الداخلي لذلك الملك ، وتموجات نفسه المضطربة . أمّا صفته الملكية الفرعونية فقد كانت غائبة أو باهتة إلى

---

(١) رفعت سلام ، المسرح الشعري العربي ، (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م) ، ص : ٦٦ .

درجة يصعب معها ملاحظتها ، " فشخصية أخناتون تلغي تلك المهابة الملوكية ، والشموخ "الكلاسيكي" للفرعون الشاب ، الذي يقف في مواجهة ضارية مع كهنة عصره – ليتبدى لنا رجلاً "بشرياً" يغلب وجهه الإنساني الاعتيادي على الوجه الفرعوني الاعتيادي ، ووجه صاحب الرسالة الدينية بشموخه الكبريائي . بل إن الوجه الفرعوني لا يومض لنا إلاّ من خلال الأحاديث المتناثرة القليلة التي تجيء على لسان الكهنة المتآمرين ، أو بعض رجال الحاشية ... فهو وجه يلتصق بالشخصية من خارجها دون أن يتحقق في سلوكها ، وتكوينها الداخلي"(١) وأخناتون لا يكره فرعونيته وحسب بل ينظر إليها كعبء يود لو تخلص منه ، وكقيد يرجو منه فكاكا :

حورمحب :

لكنك فرعون مصر وعاهلُها الأعلى
من قبلِ تكون رسول أتون

اخناتون :

آه ! لو تصفو لي رسالةُ ربي
وأعتق من فرعونيتي !(٢)

ورغم كل عناصر النجاح التي توفرت لشخصية أخناتون على النحو الذي رأينا، إلا أن تلك الشخصية عانت من بعض الأخطاء التي قللت من فعاليتها في بعض المناظر ، ومن ذلك طول بعض المقاطع الحوارية التي جرت على لسانه ، وأسلوبه المباشر مما عرّض أخناتون للضعف ، ورماه بالضحالة والسطحية. وكان من المفروض أن يجيء حديثه مختصراً ، ويكون سديداً، وموحياً ومضيئاً، بدلاً من تلك الزخرفة اللفظية البلهاء التي أفقدت حديثه المهابة والجلال في بعض المواضع مثل جميع مقاطع المنظر الثاني " البعث " . كذلك من الملاحظ أن باكثير اعتمد على السرد والقول في عرضه لشخصية أخناتون . إذ تناولتها

---

(١) سلاّم ، المسرح الشعري العربي ، ص : ٦٥ .
(٢) باكثير ، أخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٢٤ .

أغلب الشخصيات بالوصف والتعليق ، ورأيناها من خلال عيونهم ، وعلاقتهم بها . ولم تصوّر لنا هذه الشخصية بالفعل إلاّ مرة واحدة عندما اندفع ليحمي أحد الكهنة من غضبة قائده حورمحب ، فتلقى الطعنة نيابة عنه . ولا شك أن تصوير الشخصيات بالقول أو الرأي أداة مهمة لا غنى للكاتب عنها، ولكن مع ذلك تظل الشخصية الفاعلة المتفاعلة أكثر إثارة وحيوية ، وأعظم تأثيراً وفاعلية .

تـــــي :

كان لشخصيتها حضور قوي في المسرحية باعتبارها ملكة وأماً وزوجة رأت انشغال زوجها باللهو والملذات ، فبسطت نفوذها وسلطانها على البلاد. وهي امرأة ذات حيلة فحين يشتد نفوذ الكهنة ، وتخشى منهم تفكر بالقضاء عليهم عن طريق الدعوة إلى دين جديد ، ثم تغرس حب هذا الدين في نفس ابنها أخناتون مع أنها تعلم رقة شعوره ، ورهافة حسّه ، إذ تتمكن بشفافية وذكاء من أن تدرك تميز ابنها ، فتتنبأ بقدرته على محاربة الكهنة ، وتعتقد في ذلك رغم سخرية زوجها من ضعف أخناتون ورقتــه :

تــي :

لا تقسُ عليه وأصغ إلى شكواه وبثه
حتى يطمئن إليك فتمليه حينئذ ما تشاء .
إن لي فيه أملاً ليس من كاذبات الظنون
أن سيقضي يوماً على كهان أمون(١) .

وتتوطد علاقتنا مع الملكة بعد أن يطلعنا باكثير على مكنون نفسها ، فنبصر تحت قناع تلك الملكة امرأة ككل النساء تغار على قلب كان يفردها بالحبّ ، ويخصها به ، وتخشى من تغير الأحوال . وتكشف لنا تلك المناجاة عن شهوتها للسلطة ، وخوفها من زوال مجدها القديم ، كما يتنازعها الحنين إلى الماضي ، والخوف من المستقبل .

---

(١) باكثير ، أخناتون ونفرتيتي ، ص : ٥٠ .

نفرتيتي :

تعدّ نفرتيتي امتداداً للملكة تي ، فالتشابه بينهما عظيم وقد يصل إلى حدّ التطابق . فكلتاهما تمتاز بالجمال والذكاء ، وتقع فريسة للشعور بالغيرة ، والطمع في السلطان والنفوذ . فنفرتيتي تغار من شبح تادو ، وتؤثر الانتحار عند موت اخناتون حتى لا تستأثر تادو به ، وتسترجعه منها . وكما تخطط الملكة تي للقضاء على الكهنة خوفاً من ضياع نفوذها ، تحرّض نفرتيتي أخناتون على ترك (طيبة) ، وبناء عاصمة جديدة بعيداً عن الملكة تي ، والكهنة ، وشبح تادو . وإذا ما لمسنا من الملكة وفاءً ، واستقلالية حين تقرر البقاء في (طيبة) وحيدة مع ذكرياتها ، فإن نفرتيتي تبدي اعتداداً بنفسها وشخصيتها ، حين تستاء من تغيير هيئتها أثناء الإعداد لتلك الحيلة التي تمّ بها زواجها من أخناتون .

وقد لقيت الشخصيات الأخرى عناية في إعدادها ، ورسمها فجذبت انتباهنا ، وقامت بدورها خير قيام . ومن تلك الشخصيات القائد حورمحب ، الذي رسمت شخصيته بدقة ، فلغته المركزة تناسبه كقائد ، وفارس حرب . كما كشفت أحاديثه عن نظر ثاقب ، وذكاء عميق في عبارة مختصرة ، وموحية . وهناك أيضاً شخصية سمنقارا ، زوج ابنة أخناتون ، وظهيره في الملك الذي لفت الأنظار إليه بحيوية شخصيته رغم قصر دوره ، وعلق في ذاكرتنا بحمقه ، وتصرفاته الطائشة ، وضيق أفقه ، وتحايله وخبثه المكشوفين .

مغزى المسرحية :

يصدر باكثير مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) بآية كريمة وهي قوله تعالى﴿وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلًا لَّمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ﴾(١) وببيت من شعره ، يقول فيه :

أبوكم أبي يوم التفاخر يعرب ... وجدكمو فرعون أضحى بكم جدي

ويشير هذا التصدير إلى أن باكثير كتب هذه المسرحية – ومعظم أعماله –

---

(١) الآية ١٦٤ من سورة النساء .

تحت تأثير حماسه الديني ، والقومي(١) . فقد كان – رحمه الله – يرى في الإسلام المنهج الأسمى ، والأولى بالاتباع ، فهو كفيل بدقته وشموليته ونظرته الواقعية أن يوجد حلاً لأي مشكل ، ويقدم التصور الصحيح ، والرأي الصائب لأية قضية مهما كان حجمها ، وأهميتها . كذلك عُرف باكثير باعتزازه بقومه وأجداده ، وثقته في قدراتهم وعظمتهم إلى درجة جعلته يشعر بأهمية الإشادة بتلك الجهود ، وبعثها أمثلة حيّة تدفع الأبناء إلى الاعتزاز بها ضد من يحاولون النيل من عروبتهم . وربما يستوقف النظر اختيار باكثير لمثل هذا التصدير لمسرحية تتحدث عن أحد ملوك الفراعنة . لكن كاتبنا ينظر إلى الأمر من وجهة نظر خاصة توحّد فيما بين العرب على اختلاف أقطارهم وحضاراتهم ، إذ يقول : " أليست مصر بلداً عربياً في طليعة البلاد العربية ؟ أليس تاريخها القديم جزءاً من تاريخها العام ومن ثمّ يكون جزءاً من تاريخ هذا الشرق العربي ينبغي أن يعتزّ به كلّ عربي ورث هذه الحضارات كلها ، الحضارة الفرعونية في مصر ، والحضارة البابلية في العراق ، والحضارة الفينيقية في الشام ، وما الفرق بين هذه الحضارات وبين الحضارة السبئية أو المعينية في اليمن ؟ أليست كلها منسوبة لسكان هذه البلاد الأقدمين هم أجداد عرب اليوم في هذه الأقطار ؟"(٢) .

وقد نظر باكثير إلى أخناتون كزعيم يفتخر به وبشجاعته ، وجهاده في سبيل مبادئه وأفكاره . وكرجل موحد أخلص من أجل عقيدته ، ودافع عنها بكل ما يملك ضد كيد الكهنة ذوي الآلهة المتعددة ، وبذل من أجل ذلك نفسه وعرشه . وقد جعله هذا يظهر في نظر باكثير كأحد الأنبياء الذين وردت

---

(١) عدّ بعضهم باكثير كاتباً قومياً وقف نفسه لخدمة القومية ، وكتب انتاجه في ظلّ حماسه لها. وعلى الرغم من أن القومية كانت شعار كم هائل من الأدباء والمفكرين العرب – ومن بينهم باكثير – إلاّ أن ما خلفه كاتبنا من آثار أدبية يشهد أن حماسه لقومه العرب كان أصيلاً تمازج مع حبه للدين الاسلامي ، وعمق إيمانه بعظمته .
ينظر : د. صالح عبدالرحمن العشماوي ، الاتجاه الاسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية ، ط١(الرياض : مطابع الدرعية ، ١٤٠٩)، ص: ٥٢-٥٨.

(٢) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٣٨ .

الإشارة إليهم وإلى قصصهم في القرآن الكريم ، وإن لم يرد ذكر أسمائهم . وبهذه الروح المقدرة لحضارة مصر القديمة ، والمعجبة بشخصية أُخناتون وسيرته ، كتب باكثير مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) ، ووجد في موضوعها درساً بليغاً يرى من واجبه أن يوصله إلى أمته ؛ علّها تجد في ذلك عظة تعينها على مراجعة حساباتها ، ومجابهة حاضرها في صدق وواقعية ، يقول باكثير في مقدمته للمسرحية : " إنّ حياة (أخناتون) كما تصوره هذه المسرحية لحياة ملأى بالعبر والعظات ، حافلة بمواقف البطولة والتضحية ، والجهاد في سبيل المثل العليا في الحياة والسعي لإدراك الحقيقة الخالدة . ولعلنا أبناء العرب وأحفاد الفراعنة والبابليين والأشوريين والفينيقيين والقرطاجيين وعاد وقوم تبع ، وورثة تلك الحضارات كلها التي توجتها العناية الإلهية بالحضارة المحمدية لتشهد الدنيا منا خير أمة أخرجت للناس ، ولنكون شهداء على الأمم نتعظ ، فيما نتعظ به من أحداث تاريخنا الأكبر وسير رجاله وأبطاله ، بحياة جدنا هذا العظيم وما أصابه في جهاده من نجاح ومن إخفاق فنتعلق بأسباب الأول ونتقي مهاوي الثاني"(١).

وهكذا يظهر وبشكل واضح لا لبس فيه أن باكثير كتب المسرحية وهو يرمي لهدف معين ، وغرض محدد . والواقع أنه على الرغم من وعيه التام بأهمية هذا الهدف ، إلا إنني أرى أن ذلك لم يؤثر في طريقة أدائه المسرحي . فقد تمكن من إيصال رسالته دون أن يجور على فنية عمله ، ووظف تلك الرسالة لخدمة ذلك العمل لا العكس ، فجاء عمله خالياً من النبرة الخطابية ، والشعارات الهتافية التي كان من المحتمل أن يحفل بها ، ولم يعرض لهدفه من كتابة المسرحية بطريقة مباشرة بل توارى ذلك الهدف بشكل تام خلف عرضه الحي لشخصية أُخناتون ، وملابسات الصراع في داخله وبينه وبين الكهنة ، وما كان من أمر الشخصيات الأخرى . وبهذا يحقق باكثير نجاحاً رائعاً إذا ما وضعنا في اعتبارنا أن تلك المسرحية هي أول عمل مسرحي يقوم بتأليفه بعد معرفته بأصول فن المسرحية ،من

---

(١) باكثير ، مقدمة أخناتون ونفرتيتي ، ص : ١١-١٢ .

خلال دراسته للأدب الإنجليزي ، واطلاعه على مسرح شكسبير الذي استأثر باهتمامه على وجه خاص . ولا شك عندي أن باكثير تمكن بحساسيته المرهفة ، ورغبته الشديدة في تعلم الفن المسرحي من أن يستفيد من براعة شكسبير في عرضه لموضوعه بحيوية نابضة ، بعيداً عن أسلوب الوعظ الثقيل الذي عادة ما يفقد الأعمال الأدبية قيمتها فنياً، ويسلمها إلى السطحية والمباشرة . ومع ذلك ظلت مسرحيات شكسبير نبعاً ثرياً لاستقصاء أعظم الدروس ، وأبلغ العظات ، وقد حاول باكثير أن يحقق هذه المعادلة الدقيقة فأصاب قدراً من النجاح .

وفي عمله (أخناتون ونفرتيتي) يجد القارىء أن المسرحية تناقش أكثر من فكرة واحدة ، كان أهمها حقيقة العلاقة التي تربط بين السلم والحرب ، أو بين الكلمة والسيف . فقد تصور أخناتون أن كلماته الرقيقة تكفي وحدها لتغيير من حوله ، وكسب ثقتهم ، واقتلاع شرورهم ، وهو ما نجح في تحقيقه مع ذلك الأ جير الذي بعثت به الكهنة لاغتياله والتخلص منه ، فأثّر فيه بمنطقه ، وكرم خلقه فما كان من الرجل إلا أن تراجع عن تنفيذ مهمته ، وكشف له خطة الكهنة . وبناءً عليه اعتقد أُخناتون أن خصومه من الكهنة ، وغيرهم لن يلبثوا أن يعتقدوا بصحة قوله ، وسوف تدفعهم معاملته الحسنة إلى اعتناق دينه ، دين الحق والحبّ والسلام الذي سوف ينتصر ، ويرتفع لواؤه دون سفك قطرة دم واحدة :

أخناتون :

إني قد بعثت الرسل إليها وشدتُ المعابد
فيها لدين الحبّ ودين السلام
وغداً يودي بعْل ذو الانتقام ، وتيشوب السفاك ، ...
ويقضي الآلهة الآخرون ولا يبقى
إلاّ ربّ واحد يدعوه الورى أجمعون
الرب الكريم الرحيم العطوف الرءوف الحنون ...(١) .

---

(١) باكثير ، أخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٢٠ .

فداحة الخطأ الذي وقع فيه ، وخطورة ما أوصله إليه ذلك التغافل من كارثة ، ونهاية مأساوية . وفي هذا درس لأمته وقومه ، فالإيمان بالكلمة وحدها لا يكفي ، والاستسلام لوداعة الحلم ورقته طريق مهلك ، وضياع محقق . فلا بد للمسلم وللعربي من أن يفتح عينيه جيداً ليعلم حقيقة ما يدور حوله ، ويفسره في واقعية وشجاعة ، ولا يركن إلى اقتناعه الشخصي بحقوقه ، وشعوره بوضوح هذا الحق وضوح الشمس الساطعة ، فالأعداء يدركون ذلك مثله وأكثر لكنه منطق المصالح ، وميزان القوى . فعليه أن يضع هذا نصب عينيه ، ويعلم أن إعلاء حقه ، والمحافظة عليه لا يفرض وجوده إلاّ بمقدار قوته ، ونجاحه في التصدي للعدو إذا أراد حقاً أن ينعم بحياة آمنة ، ويعيش في عالم يسوده الحبّ والسلام .

كذلك رأى بعضهم أن المسرحية تصور قلق الإنسان ، وتوتره ، وشغفه بالبحث عن الحقيقة ، يقول الأستاذ رفعت سلاّم متحدثاً عن اخناتون : "يتبدى لنا وجهه الإنساني اللائق بملامح الإنسان المصري القلق في الثلاثينات : في رهافة حساسيته الشعورية وحزنه العارم وبكائياته الأليمة على فقد زوجته الأولى " تادو " ، وفي عشقه المشبوب لزوجته الثانية " نفرتيتي " وفي استجابته المرهفة لكل ما يتفتح أمامه من جمال وروعة في الطبيعة وفي وجه حبيبته المعشوقة ، يتبدى هذا الوجه في تقلباته العاطفية الحادة والمفاجئة والتي تصيب صميم دعوته الدينية بين الحين والآخر ... وهو قلق يتفجر لدى كل أزمة حادة ، وكل موقف مشتبك محتدم . فهو العاطفة الأساسية لإنسان الثلاثينات الذي كان يختزن شتى القدرات والأحاسيس المتناقضة"(١) والواقع أن أغلب الشخصيات تبدو عليها مسحة التوتر والقلق ، وإن كان قلقها يختلف في درجته ونوعيته عن قلق أخناتون . فهي تظهر في المسرحية كروح مضطربة ليست على ثقة من مستقبلها ومصيرها ، تتشكك في عاطفة من حولها ،

---

(١) سلاّم ، المسرح الشعري العربي ، ص : ٦٥ - ٦٧ .

وتحاول جاهدة أن توجد لها مكاناً مأموناً ، وأرضاً ثابتة تتحرك عليها وهي في نفس الوقت تميل إلى اجترار أحزانها ، وإحاطة نفسها بجوٍّ رومانسي حزين ، كما هي الحال مع الملكتين تـي و نفرتيتي .

وإلى جانب كل ما سبق ، احتوت المسرحية على فكرة الربط بين الإيمان والجمال ، أو الإيمان والحب . وهي فكرة يبدو أنها كانت تلح على ذهن باكثير بشكل قوي ، فبدا مأخوذاً بها ، وراغباً في عرضها ، ولفت الانتباه إليها منذ بداية المسرحية ، وإلى آخر لحظة فيها . فهو حينما يسخط على إلهه أتون لموت تادو ، وتأكل قلبه الحيرة ، يعيده جمال نفرتيتي إلى طمأنينة الإيمان، وعمقه :

اخناتون :

ربي ! لا تسخط عليّ إذا أسلمتُ فؤادي إليه
ما أعبده يا رب ولكن أعبد وجهك فيه .
عادني اطمئناني إليك من اطمئناني إليه
وهداني إلى الإيمان بحسنك إيماني بجماله ![1]

كما كانت نفرتيتي مصدر وحيه وإلهامه ، فهو يتلقى وحي ربّه من عينيها ، والتحديق في أفقهما الواسع . كذلك نجد ثورته الأخيرة على ربه تصحبها ثورة مماثلة على نفرتيتي ؛ إذ يصرخ فيها بعد أن أخذ يتشكك في وجود ربّه ، وقدرته :

أخناتون :

إذهبي ! إذهبي ! لا أريد أرى أحداً من صنع
يده ![2]

---

(١) باكثير ، أخناتون ونفرتيتي ، ص : ٦٨ – ٦٩ .
(٢) نفسه ، ص : ١٥٧ .

فإذا ما هدأت ثورته عاد إليها يستصفحها ، ويسألها الغفران :

أخناتون :

نعم عاشت تيتي ! عشت يا تيتي ...
يا أجمل ما صاغت كفا ربي !
(يبسط ذراعيه لها فتعانقه باكية)
اغفري لي يا تيتي غضبي !
(يتوجه ببصره إلى السماء)
واغفر لي يا ربي ذنبي ![١]

وعلى الرغم من تعرض باكثير لهذه الفكرة بشكل مباشر ومتعمد ، إلاّ أنها لا يمكن أن تقدم لنا تفسيراً للمسرحية ينهض بكل جوانبها ؛ فهي على سبيل المثال لا تفسر لنا سقوط أخناتون ، وتلك النهاية التعيسة التي وصل إليها ، ووصلت إليها بلاده ، تلك الامبراطورية المترامية الأطراف . فرقته ، أو رهافة شعوره ، وحبّه للفن والجمال لا يتعارض مع الاستجابة لمنطق الأمور ، ومعايشة الواقع . ولهذا ظلّ بعد تنبهه لأهمية السيف إلى جانب الكلمة محافظاً على تلك النظرة ، أو ذلك الاتجاه الذي ينظر إلى الإيمان والجمال بشكل متحد . وهي سمة تنضم إلى باقي سماته المميزة لشخصيته دون أن تملك من الأسباب ما يؤهلها لأن تكوّن فكرة للمسرحية ، أو تقدم تفسيراً شاملاً لها . وربما اهتمّ بها باكثير كل ذلك الاهتمام لما وجد في أناشيد أخناتون من عشق للجمال وانبهار به ، ولما عرف عن ذلك الملك من حبه للفن ، بالإضافة إلى طبيعة الجو الذي نشأ فيه ، وما كان يزخر به من مظاهر الجمال، والرفاهية ، والرقة .

وهكذا يظهر لنا مما سبق مناقشته حول مسرحية(أخناتون ونفرتيتي)، كيف تمكن باكثير في أول عمل مسرحي له – إذا ما استبعدنا تجربته الأولى

---

(١) باكثير ، أخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٦٠ .

(همام أو في عاصمة الأحقاف) - أن يتفوق على نفسه ، ويظهر استيعاباً وتفهماً لأصول فن المسرحية بشكل يفوق كثيراً خبرته المسرحية آنذاك . وعلى الرغم من بعض الأخطاء التي وقع فيها ، فإن مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) تعدّ بحق نقطة بارزة في تاريخه المسرحي ، وتاريخ المسرح العربي على وجه العموم ، والمسرح الشعري بشكل خاص . وإذا كانت هذه المسرحية ، وما قام به من ترجمة لبعض أعمال شكسبير تعد ثمرة انفتاح على المسرح الشكسبيري فإن صلته بهذا الكاتب العملاق لم تنقطع بعد ذلك بل ظلت موصولة ، ومستمرة . فقد جدّد هذه الصلة في عمل لاحق وهو مسرحية نثرية بعنوان (شيلوك الجديد) ١٩٤٤م ، التي استوحى فكرتها من مسرحية شكسبير الشهيرة (تاجر البندقية) . ويبدو أنه وجد في خصوبة ذلك العمل ، وشهرته الذائعة فرصة عظيمة لعرض موضوعه ، ورسم شخصياته الرئيسية ، وتحقيق ما كان يهدف إليه من فضح حقيقة الصهيونية ، وإيجاد حل للإشكال الفلسطيني الدامي .

القسم الثاني
الاستيحـــاء

١ - (تاجر البندقيـــة)

٢ - (شيلوك الجديد)

١ - تاجر البندقية

أ - مصادر المسرحية

ب - البناء المسرحي

جـ - شايلوك نموذج بشري

د - باقي الشخصيات وما تمثله

أ - مصادر المسرحية

اختلف الدارسون حول تحديد تاريخ كتابة المسرحية ، فهناك فئة ترى أن المسرحية كتبت قبل عام ١٥٩٤م ، بينما ترى فئة أخرى أن تاريخ الكتابة كان فيما بين ١٥٩٦ م و ١٥٩٨م ، وتستدل على ذلك ببعض ما جاء في نص المسرحية[١] . كذلك اختلف في موضوع آخر ، وهوتحديد المصادر التي رجع إليها شكسبير[٢] أثناء كتابته للمسرحية. ومن الواضح أنه اعتمد على أكثر من مصدر واحد : ذلك لأن المسرحية تتألف من عدة قصص وحوادث : فهناك قصة أنطونيو التاجر المسيحي مع المرابي اليهودي شايلوك ، والعقد الذي جمع بينهما ، وقصة بورشيا فتاة بلمونت مع باسانيو ، وحكاية الصناديق التي يتمّ عن طريقها اختيار الخاطب الفائز ببورشيا . كذلك هناك حادثة هروب جسيكا ابنة شايلوك مع لورنزو المسيحي رفيق أنطونيو ، وذهابهما إلى بلمونت ، وقصة إنقاذ بورشيا لأنطونيو ، وتنكرها هي ووصيفتها في زي رجل قانون وكاتبه . إلى جانب حادثة تبادل خاتمي الزواج ، وهروب لونسلوت من خدمة شايلوك ، ولجوؤه إلى باسانيو ، ومن ثم ذهابه إلى بلمونت .

---

(١) **J.R.Brown, ed.** The Merchant of Venice (London:Methuen, 1986),p.xxi-xxvii.

(٢) وليم شكسبير :(١٥٦٤-١٦١٦)

ولد في الثالث والعشرين من إبريل في قرية ستراتفورد. كان أبوه جون يعمل بدباغة الجلود قبل أن يشتغل بالتجارة ، أمّا أمه فهي ماري آردن ، وكانت تنتسب إلى عائلة غنية. تلقى تعليمه فيما كان يعرف بـ The Local Grammar School ولا تعرف الفترة الزمنية التي قضاها هناك . تزوج وهو في الثامنة عشرة من آن هاثوي ، وكانت تكبره بثماني سنوات . لا يعرف شيء مؤكد عن بداية حياته ككاتب ، ويبدو أنه اشتغل في بداية حياته بالتمثيل والكتابة للمسرح . وقد أصبح في عام ١٥٩٢ م من رجال المسرح المعروفين في لندن ، وارتبط اسمه بأكبر الفرق المسرحية ، وكان من أصحاب مسرح الجلوب والمسئولين عنه ، وما لبث أن ارتفع اسمه وعلا صيته . وقد أهدى قصته الشعرية Venus and Adonis إلى اللورد سوثامبتون في عام ١٥٩٢ ، كما أهدى له أعمالاً أخرى . تنوع انتاجه المسرحي الذي كان يقارب حوالي سبع وثلاثين مسرحية ، ما بين مسرحيات تاريخية وكوميدية ، وتراجيدية . وقد نال مسرحه وانتاجه الشعري شهرة عالمية ، وترجم إلى لغات كثيرة واستقطب أنظار الأدباء والمفكرين والفنانين . ينظر :

Margaret, Drabble, ed. The Oxford Companion to English Literature (Oxford: Oxford University Press, 1989),pp.889-891.

ويشير البحث حول أصول المسرحية إلى عدة مصادر رومانية ، وإيطالية ، وإنجليزية ، وهناك من رأى أنها نبعت من مصادر شرقية ، بدأت من الهند ، وانتقلت منها إلى الثقافة اليونانية واللاتينية والإسلامية(١) . ويبدو أن اعتماد شكسبير على بعض تلك المصادر كان بشكل أساسي ، بينما رجع إلى الأخرى بشكل ثانوي.

ويمكن أن يُصدر الحديث بذكر المصادر التي تعدّ في أصولها رومانية المنشأ ، مثل منظومة بالإنجليزية بعنوان:"بريد العالمCurser Mundi"، ويعود تاريخ إنشائها إلى ما حول سنة ١٢٨٦م . وتوجد لها بالمتحف البريطاني مخطوطة باللاتينية يعود تاريخ كتابتها إلى عام ١٣٢٠م(٢) . وقد ربط مؤلف المنظومة القصة بجهد الإمبراطور الروماني قسطنطين للعثور على الصليب الذي صلب عليه – كما في اعتقادهم الخاطيء – عيسى – عليه السلام – وتحكي القصة عن صائغ مسيحي اقترض من يهودي مبلغاً من المال ، واتفقا على أنه إذا لم يرد الصائغ المال في موعد معين ، فإن عليه أن يعطي لدائنه قيمة وزنه لحماً من جسده . وانقضت المدة ولم يؤدِّ الدين ، فأصرّ اليهودي على أخذ حقه في اقتطاع لحم من جسده ، ومثل الاثنان أمام الملكة ، واثنين من حاشية قسطنطين كانا قد جاءا للبحث عن الصليب . وحضر اليهودي يحمل في يده سكيناً حادة ، ولما سئل اليهودي عن غايته قال إنه يريد أن يضع المال في كفة، ويقطع من جسد الصائغ قطعة قطعة ويضعها في الكفة الأخرى حتى يصير اللحم بمقدار زنة المال . فقال له القضاة : وفقاً للقانون لك الحق في أن تقطع لحمه ، شرط أن لا يسيل دمه ، فإنك إن أسلت قطرة واحدة كان عليك تبعة ذلك . فغضب اليهودي لدى سماع هذا ، وأخذ يسب ويلعن ، فصدر حكم الملكة بأن تصادر أمواله ، ويقطع لسانه ، فتراجع اليهودي ، ووافق على أن يدلهم على مكان الصليب مقابل أن يعفى عنه(٣) .

---

(١) E.F.C. Ludowyk, Understanding Shakespeare (New Delhi:Vikas Publishing House PVT LTD, 1979) , p. 118.

(٢) د . رجاء عبد المنعم جبر ، دراسة في المصادر والتأثيرات (القاهرة : مكتبة الشباب، د . ت)، ص:١١٣.

(٣) نفسه ، ص : ١١٣ – ١١٤ .

والمصدر الروماني الثاني هو (مجموعة حكايات رومانية The Gesta Romanorum.) ترجمها روبنسون من اللاتينية إلى الإنجليزية في عام ١٥٧٧ م ، وأعاد ترجمتها في عام ١٥٩٥م[1] ، وترد فيها قصة الصناديق بشكل يرشحها لأن تكون مصدر شكسبير الذي اعتمد عليه في بناء الجزء الخاص بقصة بورشيا فتاة بلمونت . إذ يرد في كتاب الحكايات الرومانية حكاية تذكر أن ملك نابولي أرسل ابنته لتتزوج من ابن إمبراطور الروم . لكن السفينة التي حملتها تغرق ، ويبتلع الحوت ابنة الملك . وتحاول الفتاة تخليص نفسها ، فتجرح الحوت بسكين فيأوي بها إلى الشاطيء ، ويراها أمير الإقليم فينقذها وتسرد الفتاة عليه قصتها . فيقوم برعايتها ويأمر بإرسالها إلى الإمبراطور بعد أن تماثلت للشفاء . وعند وصولها يُسرّ الإمبراطور بخبر نجاتها ، ويقوم باختبارها لمعرفة صلاحيتها كزوج لابنه الوحيد . وتعرض أمامها ثلاث علب : الأولى من الذهب الخالص ، وقد زينت بالأحجار الثمينة ، ونقش على خارجها : " من يختارني سوف يحظى بما يستحقه " . أمّا داخلها فقد كان مليئاً بالعظام الميتة . والعلبة الثانية من الفضة البديعة ، ملئت بالتراب والدود ، ونقش عليها مايلي : " من يختارني سوف يجد ما تتمناه نفسه " . أمّا العلبة الثالثة فقد كانت من الرصاص ،امتلأ داخلها بالأحجار الثمينة ، ونقش على خارجها مايلي : " من يختارني سوف يجد ما قدره الله له " . ويخبر الإمبراطور الفتاة قبل أن تشرع في الاختيار ، أنه إذا وقع اختيارها على العلبة التي يحوي داخلها ما يعود بالنفع عليها ، وعلى الآخرين ، فسوف تفوز بابنه ، أمّا إذا أخفقت في الاختيار فلن يتم ذلك الزواج . وتختار الفتاة علبة الرصاص ، وتنجح في الاختبار ، وتتزوج من ابن الإمبراطور[2] . ويمكن أن نلاحظ كيف غيّر شكسبير في النقوش الموجودة على العلب ، ومحتويات تلك العلب . ويلفتنا براون Brown إلى تشابه لفظي ، وذلك في استخدام كلمة

---

(١) **J.R.Brown, ed. The Merchant of Venice, p. xxxii**

(٢) **Ibid. p.172 - 173**

(inscuplt) بمعنى منقوش ، كما وردت في النسخة الإنجليزية للحكاية ، وكذلك يستخدمها شكسبير على لسان أمير مراكش ، في المشهد السابع من الفصل الثاني ، ولا نقع عليها في عمل آخر من أعماله(١) .

وإذا ما أُنتقلت للحديث عن المصادر الإيطالية للمسرحية فإن كتاب ايل بكرونه (IL Pecorone) ، لمؤلفه سيرجيوفاني Ser Giovanni يأتي في المقدمة . وقد عدّه أكثر الباحثين من أهم مصادرشكسبير التي اعتمد عليها في كتابة المسرحية ، خاصة فيما يتعلق بقصة العقد ، والضمان برطل اللحم . والكتاب عبارة عن مجموعة من الحكايات الإيطالية ، كتبت في نهاية القرن الرابع عشر ، وطبعت في عام ١٥٥٨م(٢) . ومن المحتمل أن يكون شكسبير قد اعتمد على نسخة إنجليزية مفقودة ، أو على النسخة الإيطالية ، إذ أن معرفته للإيطالية غير مستبعدة .

ويحكي الكتاب عن قصة شاب يدعى جانتو ، يجهز له أبوه بالمعمودية -وهو من كبار تجار البندقية - سفينة رائعة ، ويملؤها بالبضائع نزولاً عند رغبة ابنه في السفر إلى الإسكندرية للمتاجرة . وفي الطريق إلى هناك يسمع بقصة سيدة بلمونت التي عرضت خاطبيها للإفلاس والأسى ، لأنهم فشلوا جميعاً في الفوز بها : إذ أنها تشترط على من يخطبها أن يتمكن من الدخول بها ، فإذا لم ينجح كان عليه أن يتنازل عن كل ما يملك ويعود من حيث أتى، أما إذا نجح في الاختبار فإنها ستكون ملكاً له هي وما تملك . وتثير هذه السيدة فضول جانتو فيعدل عن الذهاب إلى الإسكندرية ، ويتوجه إلى بلمونت دون أن تشعر به السفن الأخرى التي كان في صحبتها . وفي بلمونت يُقابل جانتو بالترحاب ، ويحبه الجميع لدماثة خلقه ، وحسن تصرفه . وبعد أن انقضى النهار كله في الاحتفال به وأقبل الليل قادته السيدة إلى المخدع ، بعد أن سقته كأساً تحتوى على شراب منّوم . وهكذا يغط جانتو في نوم عميق ،

---

(١) **J.R.Brown, ed. The Merchant of Venice, p. 173.**

(٢) **Ibid. p. xxviii**

ولا يستيقظ إلاّ في الصباح بعد أن أخفق في الاختبار ، واستولت الأرملة على السفينة وما فيها ، وتركت له حصاناً وقليلاً من المال ، وأمراً بالمغادرة. ويعود الشاب إلى البندقية ، وهناك لا يجرؤ على إخبار والده بالحقيقة ، فيخبره أن سفينته غرقت ، وأنه تعلق بلوح من خشب فنجا من الموت . وفي العام التالي يكرر جانتو المحاولة ، ويأمر له والده بسفينة محملة بالبضائع وأغلى ما يملك ، ليتيح له فرصة الذهاب إلى الإسكندرية مع رفاقه للمتاجرة ، لكن جانتو يقرر الذهاب إلى بلمونت ليجرب حظه من جديد . وهناك يلاقي نفس المصير ، فيعود مرة أخرى إلى البندقية مدعياً غرق السفينة ، ونجاته من الموت . ويزيده فشله إصراراً على الفوز بتلك الأرملة فيخبر والده عن رغبته في الذهاب إلى الإسكندرية ويوافق والده ، لكنه لم يعد لديه ما يكفي لتجهيز السفينة ، فيضطر إلى الاقتراض من يهودي مرابٍ عشرة آلاف دوقية ، ويشترط اليهودي على التاجر المسيحي أنه إذا لم يؤدِ ما عليه في الموعد المحدد ، فإنه سوف يقتطع رطلاً من لحمه من أي موضع يختاره من جسده . ويوافق والد جانتو رغبة منه في إسعاد ابنه ، ومنحه فرصة جديدة لتعويض ما خسر . ويُوقع العقد ويسافر جانتو إلى بلمونت مرة ثالثة ، وينجح هذه المرة ، بعد أن كشفت له إحدى الوصيفات سر الشراب المنوم . فيتظاهر بشرب الكأس بينما يسكبه في جيب قميصه ، وهكذا يظلّ مستيقظاً ، ويتمكن من الفوز بها ، فيعلن سيداً لذلك القصر ، وتلك الديار . وينسى جانتو لفرط سعادته المأزق الحرج الذي وضع فيه والده ، ولا يتذكر إلاّ في اليوم المضروب لسداد الدين ، فيصيبه الحزن ، وتعلم زوجه بالأمر ، فتحثه على الإسراع إلى البندقية ، وتزوده بمائة ألف دوقية . وفي البندقية ينتهز اليهودي عجز التاجر عن سداد الدين ، فيصرّ على تنفيذ شرط العقد مع أن كثيراً من تجار البندقية عرضوا عليه أخذ المال مقابل العفو عن التاجر ، إلاّ أنه رفض رغبة منه في النيل من كبار تجار المسيحيين . ويصل جانتو ويعرض على اليهودي مضاعفة المبلغ مرات عدة ، لكن اليهودي يرفض ويصرّ على رطل اللحم . وفي الوقت الذي يتوجه فيه

جانتو إلى البندقية ، تتبعه زوجه إلى هناك متنكرة في زي محام ، وتنزل بأحد الفنادق ، وتعلن في الملأ استعدادها لحل أي نزاع قانوني . ويلجأ إليها جانتو ووالده طمعاً في مساعدتها ،ولا يتمكن زوجها من التعرف عليها لتنكرها . ويكرر اليهودي أمامها رفضه قبول أي مبلغ ، وإصراره على رطل اللحم . ويسمح له المحامي بذلك شرط ألاّ يزيد أو ينقص عن مقدار رطل ، كما يجب ألا تسقط قطرة دم واحدة على الأرض ، أمّا إذا أخلّ بذلك فإن حكما بالقتل سيصدر في حقه . وهنا يتراجع اليهودي ، ويعلن قبوله بالمائة ألف دوقية لكن المحامي يرفض إعطاءه أي مبلغ ، ولا يسمح له بأخذ أصل الدين . فيذعن اليهودي ، ويتنازل مرغماً عن كل شيء . وبذلك ينجو التاجر ، ويعرض جانتو على المحامي أخذ المال ، إلاّ أنه يأبي ويبدي رغبته في خاتم يزين إصبعه . لكن جانتو يعتذر عن إجابة طلبه ، ويصر المحامي على أخذ الخاتم فيمنحه إياه بعد تردد : لأن الخاتم هدية من زوجه ، وقد قطع على نفسه عهداً بعدم التفريط فيه. ويرحل بعدها المحامي إلى بلمونت ، ويتبعه جانتو بعد عدة أيام . وهناك تعتب عليه زوجه تفريطه في الخاتم ، ولا تصارحه بحقيقة ما حدث إلاّ بعد رؤية دموعه وشدة تأثره ، فتخبره بالحقيقة ، وأن ذلك المحامي لم يكن إلاّ هي . ويتزوج والد جانتو من الوصيفة التي كشفت لجانتو سر أرملة بلمونت(١).

ويلحظ مما سبق كيف أبدل شكسبير قصة الأرملة ، والطريقة التي يتم عن طريقها اختيار الزوج الفائز ، بقصة فتاة بلمونت ، واختبار الصناديق : وبذلك منح بورشيا قدراً أكبر من الإشراق ، والمهابة ، والجلال . ولا تخفى نقاط الالتقاء بين الحكاية الإيطالية ، وما جاء في مسرحية تاجر البندقية . وقد أحدث شكسبير بعض التغيير ، حيث منح نيريسا وصيفة بورشيا زوجاً شاباً أفضل من ذلك الذي كان من نصيب الوصيفة في ايل بكرونه ، كما أن نيريسا لم تفشِ سر سيدتها ، وذهبت معها إلى البندقية متنكرة في زي كاتب محام ،

---

(١) Brown, ed. The Merchant of Venice, pp. 140-153.

وهكذا تمكّن شكسبير من أن يضاعف من تأثير حادثة تبادل خاتمي الزواج ،حين يتكرر الموقف بين نيريسا الوصيفة وزوجها قراتيانو صديق بسانيو زوج بورشيا . وإذا كان جانتو يفرّط في خاتمه بناءً على رغبة المحامي ، فإن باسانيو لا يفرّط في خاتمه إلاّ بطلب من أنطونيو الذي رهن حياته من أجله ، ولهذا كان من الصعب عليه أن يرفض ذلك الطلب(١) .

وبالإضافة إلى IL Pecorone الإيطالية ، هناك قصيدة جرونوتوس الغنائية The Ballad of Gernutus، وهي بعنوان : " يهودي البندقية The Jew of Venice" ، وفيها يقترض تاجر بندقي من أحد المرابين اليهود ويدعى جرونوتوس مائة كراون ، ويقرضه اليهودي دون طلب فائدة ، ويشترط عليه نفس الشرط . وتتأخر سفن التاجر ، ويعجز بذلك عن رد القرض ، فيستغلّ اليهودي الموقف ، ويصرّ على تنفيذ الشرط ، ولا يقبل أخذ المال مضاعفاً ، ويرفض الوساطة في هذا الشأن . وحين ييأس القاضي منه يلجأ إلى تلك الحيلة ، فيأمره بأن يقطع رطل اللحم بضربة واحدة ، دون أن يريق قطرة دم واحدة ، وإلاّ عرّض نفسه للقصاص . عندها يطالب اليهودي بماله ، ويأبى القاضي أن يرد إليه المال ، فينصرف دون أن ينال شيئاً قانعاً بنجاته(٢) . وقد اعتقد بعضهم أن شكسبير اعتمد على هذا المصدر ، ولو بشكل ثانوي ؛ فاليهودي يذكر للتاجر ذلك الشرط المتعلق باقتطاع رطل من لحمه ويزعم أنه على سبيل المزاح . وتصف لنا القصيدة كيف كان يهودي البندقية ، يمسك في يده بمدية حادة، وهذا يذكرنا بشايلوك حين كان يشحذ سكينه ، استعداداً للنيل من أنطونيو . والواقع أنه لا يمكن القطع بمدى اعتماد شكسبير على هذا المصدر، والقصيدة مجهولة التاريخ، ولا يعرف اسم مؤلفها ،

---

(١) Kenneth Muir, Shakespear's Sources (London:Methuen & Co. LTD., 1957), p.51.

(٢) **Brown, ed. The Merchant of Venice, p.94.**

ويرى البعض أنها إيطالية[١] . وهناك من يعتقد بأنها كتبت بعد مسرحية (تاجر البندقية)[٢] .

أما فيما يتعلق بالمصادر الإنجليزية التي يعتقد أن شكسبير تأثر بها في كتابة مسرحيته (تاجر البندقية)، فإننا نجد الدارسين يذكرون مسرحية مفقودة لكاتب انجليزي مجهول بعنوان : (اليهودي The Jew). وقد ورد ذكر هذه المسرحية لدى ستيفن جوسون Stephen Gosson ، في كتابه مدرسة الفساد (The School of Abuse)١٥٧٩م ، حين استثنى هذه المسرحية (اليهودي) ومسرحية أخرى تدعى :(Ptolome) من باقي المسرحيات مشيراً إلى تدني مستواها، وذكر أن مسرحية (اليهودي) " تمثل طمع المتعلقين بالدنيا ودموية تفكير المرابين : the greedinesse of worldly chusers, and bloody mindes of Usurers . وقد دفعت هذه العبارة بعض الباحثين إلى الاعتقاد أن قوله طمع المتعلقين بالدنيا ، يتضمن إشارة إلى الجزء الخاص بلغز الصناديق في المسرحية ، وتصرف الخاطبين إزاء هذااللغز . بينما تنطبق عبارة : دموية تفكير المرابين على شايلوك ، وشرطه العجيب . والواقع أنه يرد في مسرحية (تاجر البندقية) كلمة " دموي :bloody " في وصف شايلوك . وبناء على ما سبق رأي بعضهم أن المؤلف المجهول لمسرحية (اليهودي) المفقودة هو الذي ربط بين القصتين إحداهما بالأخرى ، وهما قصة الصناديق وقصة شايلوك مع أنطونيو . وبذلك تكون تلك المسرحية المفقودة هي مصدر شكسبير والمسودة الأولى التي رجع إليها ، واستعان بها في بناء مسرحيته . وعلى الرغم من القبول العام الذى تحظى به هذه النظرية، فإن هناك بعض الاعتراضات الوجيهة عليها؛ ومن ذلك قولهم أن براعة الدراميين ومقدرتهم في ذلك الوقت ١٥٧٩م، كانت أقل بكثير مما يمكن أن يتوقع منهم . إلى جانب ان عبارة " طمع المتعلقين بالدنيا " عبارة مطاطة ، ولا يمكن أن تعني بشكل خاص وقاطع أولئك الذين قدموا إلى بلمونت لخطبة بورشيا . كما أن أمير المغرب

---

(١) **Brown, ed. The Merchant of Venice, p.xxxi.**

(٢) Muir , Shakespeare's Sources , p. 49.

وأمير الأراغون لم يخطئا بسبب طمعهما ، بل لخلل يتعلق بشخصية كل واحد منهما . هذا بالإضافة إلى أن الحديث عن طمع المتعلقين بالدنيا ودموية تفكير المرابين لا يدل على وجود موضوعين مختلفين للمسرحية ، إذ يمكن أن يتعلق الأمر بموضوع واحد : فمن المعتاد أن يُوصف المرابي بالطمع ، كما نجد في كتاب (Mundy's Zelauto) ، ١٥٨٠م[١] ، الذي عُدّ من بين المصادر التي من المحتمل أن يكون شكسبيرقد اطلع عليها قبل كتابته لمسرحيته (تاجر البندقية).

ويحكي الكتاب قصة شاب يدعى سترابنو يقع في غرام فتاة جميلة . ويحتاج إلى المال من أجل خطبتها من أبيها . فيساعده في ذلك صديقه وشقيق الفتاة ، إذ يذهب به إلى مراب مسيحي ، ويطلب منه قرضاً بمبلغ أربعة آلاف دوقية ، فإذا لم يُرد إليه المبلغ في الموعد المحدد كان له الحق في اقتطاع ما يشاء من جسده . ويوافق المرابي بضمان ما يملكان من أرض ، بالإضافة إلى شرط يقول إنهما إن تأخرا عن السداد فإنه سيقلع العين اليمنى لكل منهما . ويوافق الاثنان ، ويوقع العقد ، ويذهب الشاب إلى والد الفتاة ، ويتزوج من فتاته ، ويحقق مناه . أمّا صديقه فإنه يعجب بابنة المرابي ، ويحب كل منهما الآخر، فيتزوجان بعد أن خدع والدها ، ووعده بتزويجه من أخته ، التي غدت زوجاً لسترابنو . وحين يأتي موعد السداد يذهب الشابان لإرجاع المبلغ ، إلاّ أنهما لا يجدان الرجل ، ولا يتمكنان من العثور عليه إلاّ بعد فوات الموعد المضروب ، ويصرّالمرابي على تنفيذ الشرط ، ولا يقبل ما يعرض عليه من مال، كما أنه يرفض الاستجابة لتوسلات القاضي . وتتنكر الفتاتان في زي رجل قانون ، لتدافعا عن زوجيهما ، وتتمكن زوجة سترابنو من إنقاذ الشابين بنفس الحيلة ، ويحرم المرابي من أخذ المال ، ويصبح صهره وريثه[٢] .

وإذا كان شكسبير اطلع على هذا الكتاب فمن المحتمل أنه استعان به

---

(١) **Brown, ed. The Merchant of Venice, pp. xxix-xxx.**

(٢) **Ibid. pp. 156-166.**

في بناء بعض الجزئيات ، مثل مرافعة القاضي ، وتنكر السيدتين في زي رجال القانون . كما تستعمال ابنة المرابي للزواج مثل ما يحدث مع جسيكا ابنة شايلوك . ويصبح صهر المرابي وريثه[١] . بالإضافة إلى وجود تشابه لفظي، ومن ذلك ما نسمعه من المرابي حين يصرّ على تنفيذ العقد ، ويبدي تمسكه به، قائلاً : "I crave justic" وهذا يشبه قول شايلوك : "I crave the law"[٢] . ويصف ستراببنو المرابي بأنه مسعور : "acut-throat"، وفي المسرحية يوصف شايلوك بأنه كلب مسعور : "cut-throat dog"[٣] .

ومن الأعمال التي ذكرت باهتمام في موضوع مصادر مسرحية (تاجر البندقية) ، مسرحية (يهودي مالطا : The Jew of Malta) ، لكاتبها كريستوفر مارلو Chrristopher Marlowe، التي كان أول عرض لها في عام ١٥٨٩م ، تقريباً . ويبدو أن شكسبير تأثر بالصورة الوحشية التي رسمها مارلو لبرعباس اليهودي. كذلك من المحتمل أن يكون هذا العمل المسرحي سبب وجود شخصية هامة مثل جسيكا ابنة شايلوك ، فقد كان ليهودي مالطا ابنة تدعى إبجييل Abigail تحب أحد المسيحيين ، وتتنصر[٤] كذلك يستخدم شكسبير في مسرحيته لتاجر البندقية ، بعض العبارات التي تعدّ صدى لما جاء في مسرحية مارلو ، ومن ذلك صيحات برعباس، حين ألقت ابنته إليه بالمجوهرات التي عثرت عليها في الدير :

برعباس :

آه يا ابنتي ...

ذهبي ..! سعدي ..! هنائي ..![٥]

وقوله :

يا للفتاة ! .. يا للذهب يا للجمال .. يا لنعيمي ..![٦] .

---

(١) Brown, ed. The Merchant of Venice, p.xxxi.

(٢) Ibid. p. 165.

(٣) Ibid. p.166.

(٤) Ibid. p. xxxi.

(٥) Christopher Marlowe, The Jew of Malt, ed. T.W. Graik (New York: W. Norton & Company Inc. , 1979), 2.1.51-52. (

(٦) Ibid., p. 58 .

وهذا تقريباً ما نسمعه من شايلوك عندما فرت ابنته جسيكا بماله ومجوهراته ، فأخذ يصيح في شوارع البندقية :

شايلوك :

وابنتاه ! وأموالي .. وابنتاه ..[١] .

مصدر أوربي آخر عدّ من مصادر مسرحية (تاجر البندقية) ، وهو كتاب الخطيب (The Orator) ، لمؤلفه Alexander Silvayn، تُرجم من الفرنسية إلى الإنجليزية في عام ١٥٩٦م[٢] . ويتألف الكتاب من مجموعة فصول خطابية ، وتحتل قصة اليهودي الذي يريد بدلاً من دينه رطلاً من لحم نصراني ، الفصل الخامس والتسعين . ولا يورد الكتاب قصة ، وإنما يطلعنا على الخطب التي ألقاها كل من اليهودي والمسيحي أمام القاضي أثناء عرض قضيتهما . وبدا شكسبير متأثراً ببعض ما جاء في تلك المرافعات ، ومن ذلك قول شايلوك في المحكمة :

شايلوك :

قد تسألني هل رطل من لحم فاسد
أفضل من آلاف الدينارات[٣] .

وهذا ما يقوله اليهودي في الخطيب حين يحدّث القاضي قائلاً : " ربما يتساءل المرء لماذا أفضل رطلاً من لحمه على أخذ الفضة منه؟"[٤] . ويتحدث عن قسوة بعض الأمور ، واعتياد الناس عليها وعلى ممارستها ، وهو ما يفعله شايلوك عندما حاول إقناع الدوق بشرعية ما يطلب . كذلك يتحدث اليهودي في (الخطيب) عن دستور المدينة ووجوب المحافظة عليه ، وهو ما يذكره كل من أنطونيو وشايلوك ، لدى شكسبير[٥] .

---

(١) د . محمد عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ط١ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨) ، ص : ١٠٥ .

(٢) **Brown, ed. The Merchant of Venice, p.xxxi.**

(٣) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٦١ .

(٤) **Brown, ed. The Merchant of Venice, p. 169.**

(٥) Ibid.

وإلى جانب كل ما سبق فمن المتوقع أن يكون شكسبير متأثراً بالصورة العامة التي كانت تحاصر اليهود في العصر الإليزابيثي واشتهروا بها، فقد كان ينسب إليهم كل ما هو لئيم ووحشي ، وجاءت حادثة الدكتور لوبيز(١٥٩٤م) لتصعّد من حدة الاتجاه المعادي لهم حيث اتهم ذلك الطبيب بوضع خطة لقتل الملكة إليزابيت وحكم عليه بالموت . كما أن الجمهور المسيحي لم يستطع أن ينسى تلك العلاقة التي كانت تربط - في اعتقادهم - بين اليهود والمسيح -عليه السلام- . ولم تكن **أنشطة** اليهود لتفهم في ذلك الوقت إلاّ في ضوء تلك العلاقة .

وفي البحث حول مصادر مسرحية تاجر البندقية حاول الدكتور جبر في كتابه : (دراسة في المصادر والتأثيرات) أن يحقق في مسألة قول بعض الباحثين بالأصول الشرقية والإسلامية لقصة الضمان برطل من اللحم حيث ذكر أن كتاب (IL Pecorone) الايطالي - والذي عُدّ من مصادر شكسبير الأساسية - اعتمد في الأصل على مؤلف ذي أصل هندي فارسي ، وهو الكتاب المسمّى (دلباتس) بلغته العبرية ، حيث يعد أحد الصور الأدبية لكتاب (سندبادنامه) عن نسخته اللاتينية . وقد كتب حوالي سنة ١٢٠٠م [١]. وترد فيه قصة الضمان برطل من اللحم مع بعض الاختلاف عن تلك الموجودة في (ايل بكرونه) ، حيث لا يُذكر فيها شيء عن يهودية الدائن ، ولا نجد فيها حادثة تبادل خاتم الزواج . ويشير الدكتور جبر إلى أن تكريس النظرة إلى الشرق كان بعد ما يسمى بمخطوطة مالوني عن مخطوطة توماس منرو ؛ وذلك حين عثر توماس منرو في عام ١٧٨٥م على مخطوطة فارسية ، ترد فيها قصة الضمان برطل اللحم . ومنذ ذلك التاريخ أصبح هذا الرأي القائل بالأصول الشرقية للمسرحية من المسلمات فيما يتعلق بمصادر شكسبير . وعثر الباحثون على حكايات أوربية وآسيوية متعددة ، ويوجد فيها جميعاً قصة الضمان ، والاشتراط بين مسلم ويهودي ، وتحديد مكان الواقعة في بيئة إسلامية ، وكذلك النص على إسلام القاضي[٢] . ويعود الدكتور جبر بعد ذلك

---

(١) د . جبر ، دراسة في المصادر والتأثيرات ، ص : ٩٥ - ٩٧.

(٢) نفسه ، ص : ٩٨ - ٩٩ .

لينفي صحة هذا الاتجاه ، ويرى أن قصة قاضي حمص التي كشف عنها منرو قصة متأخرة ، لا يمكن أن تكون كُتبت قبل أواسط القرن الخامس عشر؛ لأنها لم ترد في الكتب العربية القديمة التي عرضت للحديث عن قاضي حمص وأطواره الغريبة . وقد وجدت القصة في المصادر الأوربية بزمن يسبق زمن وجودها في المصادر الشرقية بوقت طويل ، ويرى المؤلف أن القول بشرقية القصة وإسلاميتها يتضمن اتهام الشرق بالوحشية وتبرئة ساحة الغرب(١) .

والواقع أن الذي يهمنا في قضية مثل هذه ، وهي الحديث عن المصادر والأصول الأولى للمسرحية ، هو التاريخ والزمن الذي يرتبط به كل مصدر : فهو المحك وحجر الزاوية في مثل هذه الأمور . أمّا بخصوص اتهام الشرق بالوحشية فإن قصص الرعب والدماء التي ارتبط بها ذكر أوربا في العصور الوسطى وبعد ذلك ، وما وجد في مسرحيات كثير من الدراميين مثل سينكا، تفوق كثيراً في وحشيتها مانطوت عليه قصة الضمان برطل اللحم . كذلك توجد هذه الوحشية والدموية في الكتابة لدى كتّاب عصر النهضة ، ومن بينهم شكسبير في بعض مسرحياته مثل مسرحية هاملت ، ومكبث . وهذا الاتجاه لدى الكتّاب لا يرتبط بمكان معين بقدر ما يرتبط بظروف العصر ، وحالته السياسية والاجتماعية ، بالإضافة إلى أن الوحشية تنسب في القصص الإسلامية إلى يهودي ، وهذه شخصية اشتهر تعاملها بالربا ، وميلها إلى اللؤم وحب المكيدة . وقد كانت أوربا في الماضي أكثر الناس إيماناً بهذا وإذاعة له ، وإن كانت في الوقت الحاضر تتملق اليهود ، وتجاملهم لأسباب كثيرة .

كما أن قصص الضمان برطل اللحم الإسلامية وجدت بصفة خاصة في أراضٍ كانت جزءاً من الإمبراطورية البيزنطية - الجزء الشرقي من الامبراطورية الرومانية الكبرى- مثل :(حمص ، القسطنطينية ، بلاد الصرب). وقد عرف عن القوانين الرومانية قديماً الوحشية والغرابة ، فكان يحق للدائنين طبقاً للقانون الروماني المدون على الألواح الاثنى عشر ، كان يحق لهم إذا ما

---

(١) د . جبر ، دراسة في المصادر والتأثيرات ، ص : ١٠٧ - ١٠٨ .

تأخرالمدين عن السداد أن يقطعوا جسده ، ويتقاسموه فيما بينهم ، كل حسب نصيبه[١] .

كذلك يناقش الدكتور جبر ، الأصول الشرقية لحكاية الصناديق وموضوع الخطبة ، التي ورد ذكرها في كتاب : (الحكايات الرومانية : The Gesta Romanruom)، فيشير إلى أن الفكرة ترجع إلى أصول شرقية بعيدة ويعتمد في ذلك على كتاب : (بارلام ويوسافات **Barlaam** and Josaphat) وهو عبارة عن قصة مكتوبة باليونانية فيما حول سنة ٨٠٠ م ، وفيها يعرض الملك أمام رجاله صندوقين من الذهب ملئا بعظام الموتى ، وصندوقين من الخشب ملئا بالأحجار الكريمة ، والجواهر والطيوب ، ثم يطلب منهم الاختيار بهدف إرشادهم ، وتحذيرهم من الأخذ بالظاهر[٢]. كذلك ترد حكاية الصناديق في المجموعة القصصية (دكامرون Decameron) للكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاشيو[٣] ، وكتبت في عام ١٣٤٨م . إذ يرد في الحكاية الأولى من اليوم العاشر أن أحدهم التحق بخدمة الملك الأسباني ، ولم يعطه الملك المكانة التي كان يتوقعها . ولما علم الملك أنه غير راض أرسل في طلبه ، وحين حضر أخبره أن التقصير ليس من جانبه ، بل هو بسبب حظه ، ولكي يثبت له ذلك أمر بأن يؤخذ إلى إحدى القاعات ، ويوضع أمامه صندوقان مقفلان يحوي

---

(١) د . جبر ، دراسة في المصادر والتأثيرات ، ص : ١١١ .

(٢) نفسه ، ص :١٢٤ – ١٢٦ .

(٣) Boccaccio .

جيوفاني بوكاشيو (١٣٧٥-١٣١٣)، كاتب إيطالي ، ولد بالقرب من فلورنسا ، لأب تاجر . قضى مرحلة تكوينه الأدبي في نابولي فبدأ فيها دراسته الأدبية، وكتب أعماله الأولى هناك . كانت نظرته تمثل نظرة المجتمع الارستقراطي، الذي كان يعيش بين أفراده. عاد إلى فلورنسا في عام ١٣٤٠ ، وشغل هناك مناصب دبلوماسية عدة . التقى بـ Petrarch، وتركت تلك الصداقة طابعها القوي على دراسته الكلاسيكية . كان منزله مركزاً هاماً للنشاط الأدبي والفلسفي،وترك أعمالاً نثرية وشعرية كما كتب الموسوعات ، وقد كان لآثاره تأثير كبير في معاصريه من الأدباء ، ومن جاء بعدهم .

أحدهما تاج الملك وصولجانه وأنواعاً من الحلي الذهبية ، بينما يمتلئ الآخر بالتراب ، وطلب منه أن يختار ، فلمّا وقع اختياره على صندوق التراب قال له الملك :" أترى الآن أنه الحظ الذي لا يواتيك ؟ ولكن بما أنني أعرف جدارتك فإنني على رغم طالعك أعطيك الصندوق الآخر " . وقد اقتبس هذه الحكاية كاتب آخر من إيطاليا يدعى استراباالا ، بعد أن أدخل عليها تغييراً يسيراً ، وضمنها كتابه (الليالي السعيدة) ، الذي كتبه في أواخر القرن الخامس عشر . كذلك أوردها الشاعر الإنجليزي جاورGower[١] ، من شعراء القرن الرابع عشر، ومعاصري الكاتب الإيطالي بوكاشيو ، وذلك حين جعلها منظومة بعنوان : " اعتراف العاشق Confessio Amantis"[٢] . والواقع أنه على الرغم من العلاقة التي تربط بين شكسبير وبوكاشيو ، فإن القصة كما وردت في مسرحية (تاجر البندقية) تبدو أقرب إلى كتاب حكايات رومانية .

---

(١) John Jower (١٣٣٠-١٤٠٨م) :

جون جاور ، أحد الشعراء الإنجليز ، ينحدر من عائلة ارستقراطية ، تدرب على المحاماة في بداية حياته . ثم انتقل منذ عام ١٣٧٧م إلى أحد الأديرة ، وقضى فيه حياته إلى أن مات ، بعد أن كرّس نفسه للكتابة ، وفقد بصره في عام ١٤٠٠م ، كان صديقاً لتشوسر. وأثّرت كتاباته في شعراء زمانه ، ومن جاء بعدهم . اشتهر باتقانه لأكثر من لغة ، فكتب بالفرنسية Cinkante Balads ، وكتب باللاتينية Vox Clamantis ، وكتب بالإنجليزية In Praise of Peace ، إلى جانب أعمال أخرى .

أما أهم أعماله فهي قصيدته :اعتراف عاشق Confessio Amantis. وقد وجدت في ثلاث نسخ ، طبعت الأولى منها في عام ١٣٩٠ م ، وتحوي ثلاثة وثلاثين ألف سطر من الشعر ، وتتضمن إحدى وأربعين مائة قصة . ويقوم هيكل هذا العمل على اعترف عاشق إلى قسيس فينوس أحد الجن ، الذي يقوم بتعليمه كيف يكون سلوكه وحظه في الحب ، ويضرب له أمثلة توضح ذلك :

Drabble, The Oxford Companion to English Literature , p. 406 - 407.

(٢) د . جبر ، دراسة في المصادر والتأثيرات ، ص : ١٢٨.

على أن أهمية البحث في الأصول الشرقية لمصادر مسرحية (تاجر البندقية) تختلف باختلاف السؤال المثار ، وما إذا كنا نبحث في أصول الفكرة ومنبعها الأساسي ، أم أن بحثنا ينحصر في معرفة الأصول والمصادر التي رجع إليها شكسبير ، وكانت فرصة الاطلاع عليها متاحة له وممكنة ، وبالتالي أسهمت بشكل أساسي ، أو ثانوي في بناء مسرحيته (تاجر البندقية) .

ب - البناء المسرحي

استخدم الدراميون في العصر الإليزابيثي الحبكة المزدوجة في أعمالهم . حيث تتكون المسرحية من حبكتين تسمى الأولى الحبكة الرئيسة بينما تسمى الحبكة الثانية الحبكة الثانوية . وتسير الحبكتان على امتداد المسرحية على نحو متداخل ، ترتبط فيه شخصيات الحبكتين عن طريق أحداث ومواقف من شأنها أن تدفع حركة العمل المسرحي إلى الأمام ، أو إلى الغاية التي ينشدها الكاتب .

وفي مسرحية (تاجر البندقية) تمثل قصة العقد المبرم بين أنطونيو وشايلوك الحبكة الرئيسة . وأنطونيو تاجر مسيحي اشتهر في مدينته البندقية بالنبل والكرم وحسن الخلق . ولهذا التاجر صديق يدعى باسانيو**Bassanio** تتوق نفسه للزواج من فتاة غنية وجميلة في بلمونت **Belmont**، تدعى بورشيا**Portia** ، لكنه لا يجد المال الكافي بعد أن أنفق ما لديه على مظهره وحياة البذخ التي كان يحياها ؛ ولهذا لجأ إلى أنطونيو كي يقرضه بعض المال الذي يمكّنه من السفر إلى بلمونت ، والتقدم لخطبة بورشيا . ولا يتمكن أنطونيو من إقراضه ما يحتاج من مال ،لأنه أرسل سفنه محملة بكل ما يملك إلى جهات عدة ، فيطلب منه أن يذهب ويقترض مالاً من أحد رجال البندقية بضمانته . ويذهب باسانيو إلى شايلوك ، وهو مراب يهودي يعمل تاجراً ، ويكره أنطونيو ويحقد عليه لمسيحيته ، ولأنه يقرض الناس قرضاً حسناً ، مما يفسد الأمر عليه ، كما أن أنطونيو يحتقر شايلوك ويعامله معاملة سيئة . ويجد اليهودي في حاجة أنطونيو لذلك القرض من أجل صديقه باسانيو فرصة جيدة للانتقام منه ، فيوافق على إقراضهما المال ، ويتنازل عن أخذ الفائدة ، ويستبدلها بشرط فكه -كما يدعي- ويذكر في هذا الشرط أنه إذا ما تأخر

أنطونيو عن سداد الدين ، وهو ثلاثة آلاف دوقية ، لمدة ثلاثة أ شهر ، فإنه يحق له أن يقتطع من جسده رطلاً من اللحم من أي جزء يختاره . ورغم تحذير باسانيو يوافق أنطونيو على ذلك الشرط ، ويوقع العقد . وفعلاً يقرضهما شايلوك المال ، ويسافر باسانيو إلى بلمونت ، وينجح في الاختبار ويفوز ببورشيا ، إلاّ أنه يتركها قبل أن يسعد بها ، بعد أن بلغه خبر أنطونيو وكيف خسر كل سفنه في البحر ، وعجز عن سداد الدين ، مما أوقعه في قبضة شايلوك ، الذي يصر على تنفيذ شرط العقد ، ويرفض أخذ أي مبلغ من المال نظير تخليص أنطونيو . ويرحل باسانيو من بلمونت ليعود إلى البندقية . وكذلك تفعل بورشيا وتصطحب معها وصيفتها نيريساالتي خطبت هي الأخرى إلى قراتيانو Gratiano ، صديق باسانيو. وتتنكر الفتاتان في زي رجال القانون لتلعب بورشيا دور المحامي القادم من روما ، وتلعب نيريسا دور كاتب هذا المحامي النحرير . وفي المحكمة التي نصبت للفصل في قضية العقد تحاول بورشيا إقناع اليهودي بالتنازل وقبول المال ، إلاّ أنه يرفض في إصرار فتوافقه على تنفيذ شرط العقد ، شرط أن لا تسقط قطرة دم واحدة على الأرض ، ولا يقتطع اليهودي سوى رطل واحد دون زيادة أو نقصان . وتميد الأرض تحت قدمي اليهودي فيتنازل عن شرط العقد ، ويرضى بثلاثة أضعاف المبلغ الذي عرضه عليه باسانيو ، لكن بورشيا لا تسمح له حتى باسترجاع أصل الدين . وينجو أنطونيو ويعاقب شايلوك فتحق عليه عقوبة الإعدام ، لأنه أجنبي تآمر على حياة مواطن من البندقية . ويعفو عنه الدوق ويكتفي بأن تصادر أملاكه ، فيؤول نصفها لأنطونيو لينتفع بها أثناء حياته فإذا مات دفع بها إلى لورنزو زوج جسيكا ابنة شايلوك . ويطالب أنطونيو شايلوك بالتنصر ، وأن يتنازل في عقد مكتوب عما يملك إلى ابنته وصهره بعد وفاته ، ويوافق اليهودي .

أما الحبكة الثانوية فتمثلها قصة الخطبة والصناديق ، وبطلتها فتاة تدعى بورشيا ، على قدر كبير من الجمال والذكاء والثراء . يقيّدها والدها في وصيته بشرط لا يمكن أن تتزوج إلا بعد تنفيذه ، وهذا الشرط يقتضي أن ينجح الخاطب الذي يتقدم لطلب يدها في اختبار الصناديق ، فإذا ما فشل حُرم من الزواج منها ومن غيرها وليس لبورشيا أن تتزوج إلاّ بهذه الطريقة .

وفي اختبار الصناديق يعرض على الخاطبين ثلاثة صناديق : الأول من الذهب وقد كتب عليه :" من اختارني ظفر بما يتمناه الكثيرون " ، والصندوق الثاني من الفضة وعلى خارجه نقش يقول : " من اختارني ظفر بما يستحقه " . أما الصندوق الثالث فهو من الرصاص وقد كتب عليه : " من اختارني فليعط كل ما عنده وليجازف بكل شيء " . وعلى الخاطب أن يختار مرة واحدة ، فإذا اختار الصندوق الذي يحوي صورة بورشيا ، فإنه سوف يعلن زوجاً لها على الفور ولو كان أقل الناس منزلة وأكثرهم قبحاً ، أما إذا لم يوفق فعليه أن يرحل على الفور ويتعهد بكتمان سر الصندوق الذي فتحه . ويتقدم الأمير المغربي ويغريه صندوق الذهب فيختاره ، وعند فتحه يجد بداخله جمجمة فتحزنه النتيجة التي لم تكن بحجم طموحه . أما أمير الأراجون المتكبر فيختار صندوق الفضة ، وعندما يفتحه يلفى رأس معتوه ، فتخيب آماله ويرحل . ولا ينجح في الاختبار إلاّ شاب من البندقية يدعى باسانيو ، وقد قدم مع صديق له يدعى قراتيانو . ويختار باسانيو صندوق الرصاص ويفتحه ليسر برؤية صورة بورشيا ، التي تعلن الولاء له كزوج في فرح غامر . وينتهز الفرصة قراتيانو ويتقدم لطلب يد وصيفتها نيريسا التي توافق على ذلك الطلب في سعادة وحبور .

وإلى جانب قصة العقد والخطبة هناك قصة لورنزو **Lorenzo** وجسيكا **Jessica** . ولورنزو شاب من البندقية تروق له ابنة اليهودي شايلوك فيحبها وتبادله الشعور ، ويضطر العاشقان للهرب من البندقية خوفاً من أن يقف شايلوك حجر عثرة في طريق زواجهما لكراهيته الشديدة للمسيحيين . وتسرق جسيكا أثناء هربها الكثير من المال والمجوهرات من منزل والدها شايلوك ، ويفر الاثنان معاً ليستقر بهما المقام في بلمونت في منزل بورشيا .

وهناك أيضاً حادثة تبادل خاتمي الزواج ، وفيها تعطى كل من بورشيا ونيريسا زوجيهما باسانيو وقراتيانو خاتمين ، ويطلبان منهما المحافظة على تلك الهدية ، إذ أن التفريط فيها يعني الفراق ، ويتعهد الزوجان بذلك . وبعد سفر الجميع إلى البندقية تطلب بورشيا من باسانيو بصفتها المحامي الذي أنقذ أنطونيو من الموت ، تطلب منه أن يعطيها الخاتم رمزاً

لعرفانه بالجميل . ويرفض باسانيو إلاّ أنه تحت إلحاحها وإلحاح أنطونيو يوافق . وتفعل نيريسا نفس الشيء مع قراتيانو ، وتنجح في أخذ الخاتم بصفتها كاتب المحامي ، حتى إذا ما عادتا إلى بلمونت طالبت كل منهما زوجها بالخاتم ، وادّعت الغضب الشديد واتهمته بالخيانة . ويدافع الزوجان عن نفسيهما دفاعاً حاراً دون جدوى ، ثم يكتشفان أن ذلك المحامي القدير لم يكن سوى بورشيا ، وأن ذلك الكاتب لم يكن سوى نيريسا الرقيقة .

ويتضح من خلال استعراض حبكتي المسرحية أن شكسبير -كعادته- لم يحفل بقانون الوحدات الثلاث ، ذلك الذي يختص بوحدة المكان والزمان والعمل المسرحي . فبالنسبة للمكان نجد أن أحداث المسرحية تنتقل من البندقية إلى بلمونت ، وبالعكس . ويقع كلا المكانين في إيطاليا ، تلك البلاد الساحرة التي احتلت مكانة خاصة في نفوس الإنجليز وجذبتهم إليها بشمسها الدافئة ، وسمائها الزرقاء الصافية ، إلى جانب ما ارتبطت به من قصص مثيرة ، جعلتهم ينظرون إليها على أنها بلد الأحلام ، والجوّ الرومانسي. وقبل ذلك كلّه عرفت إيطاليا بدورها القيادي في مجال الأدب وباقي الفنون الأخرى ، إذ كانت مصدر إشعاع حضاري لغيرها من دول أوربا.

على أنه إلى جانب نهضة إيطاليا الأدبية والفكرية والعلمية ، فقد كانت تعيش أوج نشاطها التجاري ، وكانت البندقية محور هذا النشاط ، إلى جانب كونها مركزاً من مراكز الثقافة والفن . ولا يعتمد شكسبير في تقديمها – كما يتضح من المسرحية – على خلفية واضحة ومحددة لموقعها ، بل على شعور معقد نحو مزاج هذه المدينة ، وأهميتها الثقافية ، وما اجتمع فيها من Giordano Bruno[١] والفلسفة الجديدة ، والجدال الأكاديمي ، والنظام الاقتصادي القديم ، ونظام الربا الجديد، والحركة العرقية ، والعلاقة

---

(١) Giordano Bruno: (١٥٤٨ - ١٦٠٠م)

اسمه الأصلي فلبو برونو، ولد في Nola ، وهو فيلسوف إيطالي ورياضي وفلكي . عرف بنظرياته الفلسفية والدينية المتطورة التي كانت تعتبرها الكنيسة كفراً في ذلك الحين ، وقد حكم عليه بسببها بالموت حرقاً . يعدّ من أهم رجال الفكر الغربي ، وأحد المبشرين بحضارته الحديثة .

The New Encyclopaedia Britannica, 15th ed. , s.v. "Bruno."

المثـمـرة بين المدينة والريف . وكل هذه الأمـور وجـدت مكانهـا في تناقضـات المسرحية ، وطبيعتها المعقدة[١] . والبندقيـة قبل ذلك كله مدينة المعامـلات التجارية ، والعقود المالية ، والموانيء المزدحمة ، والمدينة التي لا تخلو في نفس الوقت من جوّ المرح ، ولهو الشباب المغامر ، " وفي البداية كان لا بد أن يرينا شكسبير البندقية ، ولم يتعب نفسه بجمل وصفية ، فخلال الفصل الأول كلّه ترد الكلمة مرتين بشكل معلل . وقد نكون في أي مكان في المدينة أو خارج المدينة . وحتى هناك نسمع بالريالتو ، وبالجندول ، وبالمعدية ، ومثل هذه الأمور الثانوية ... ومع ذلك فقد قدّم البندقية التي عاشت في ذهن الإليزابيثيين وهي البندقية التي تناسب حاجاته الدرامية ، مدينة التجارة الملكية"[٢] . ولكونها من أقوى المراكز التجارية آنذاك ، كان من الطبيعي أن يقصدها مختلف التجار والأغنياء والباحثين عن الثراء من كافة أنحاء الدنيا ، فتزدحم بهم ، وبما يحملونه من بضائع منها وإليها ، وما يعقدون فيها من الصفقات ، وعقود البيع والشراء . وهكذا تجد قصة أنطونيو مع ذلك الشرط الجائر ، والعقد العجيب ، في البندقية مناخاً ملائماً بدرجة مذهلة كي تنمو وتتشابك خيوطها في قوة ومتانة .

وكان من الطبيعي أن تجري أحداث موضوع الخطبة ، واختيار الصناديق في مكان يختلف تماماً عن البندقية ، أو عن طابعها التجاري العملي الذي اختار شكسبير أن يقدّم به لنا هذه المدينة ، التي تعددت جوانب الحياة فيها . فيأخذنا إلى البرّ الإيطالي ، إلى بلمونت ، حيث بورشيا وقصرها الذي يحيط به وبموقعه غموض ورومانسية . ورغم أهمية البندقية وما يجري فيها من أحداث ، فإننا نشعر أن شكسبير كان يحرص بشكل كبير على أن

---

(١) W.M. Merchant , Introduction to The Merchant of Venice (n.p., Penguin Books Inc.,. 1967), p.42

(٢) Harley, Granvill- Barker , Prefaces to Shakespeare (New Jersey: Princeton University Press, 1978), 1:p.344-345

تبقى بلمونت في أذهاننا ، وبنفس ذلك الجو الغامض بسحره ورومانسيته وانسجامه . فما أن ينجح باسانيو في الاختبار ، وتعلن بورشيا نفسها زوجاً له حتى يفرق بينهما شكسبير على أمل أن يلتقيا مرة أخرى في بلمونت ، وتظلّ بلمونت في نفوسنا ذلك المكان العذب الذي يتردد فيه صدى كلمات بورشيا وبسانيو المتقدمة العاطفة ، وتصدح جنباته بالموسيقى ، مما يؤهله بجدارة ليكون ملاذاً وملجأً لعاشقين فارين مثل لورنزو وجسيكا اللذين وحدّ الحب فيما بينهما ، ولم يجدا في البندقية الأمان الكافي ، والجو الملائم لينعما بذلك الحب ، فقصدا بلمونت . ومما يؤكد اهتمام شكسبير ببلمونت وطبيعتها الخاصة أننا نجده يخصها بالفصل الأخير من المسرحية في مشهده اليتيم ، ويجعلها المحطة الأخيرة . والمكان الذي يجتمع فيه شمل كل الذين آمنوا بالحبّ والبذل والعطاء ، ولذا كان من الطبيعي ألاّ نجد لشايلوك مكاناً بينهم .

ولا يجد المرء صعوبة في الانتقال من البندقية إلى بلمونت أو العكس ، فالأمريتم في غاية السلاسة وفي بساطة محيّرة تزيد المسرحية غنى وخصوبة . ولا يهتم شكسبير بتحديد أماكن شخصياته ومواقعهم في دقة ، إلاّ إذا كان التحديد يخدم غرضاً معيناً . فشكسبير – كما يذكر باركر Barker – ليس من الدراميين الواقعيين الذين يكتبون للمسرح الواقعي ، ويعنون بتحديد المكان الذي يجب أن توجد فيه شخصياتهم ، ويحافظون على بقائها هناك إلى أن يروا تغيير مواقعهم المكانية . أمّا شكسبير فلا يحتاج إلى ذلك ، وإن فعل فهو بالقدر الذي يناسبه فقط . فمثلاً أينما يوجد شايلوك وأنطونيو فهي البندقية ، ولكن أين في البندقية ؟ ذلك لا يهم عادة . فإذا ما كان المكان عند باب شايلوك ، أو في المحكمة أمام الدوق ، اهتم شكسبير بأن يوضح لنا الأمر[١] .

ويقف شكسبير موقفاً مشابهاً من مسألة الزمن ، وأعني بها تزامن الحبكتين . وقد نفرغ من مشاهدة المسرحية دون أن نتنبه إلى أن مهمة باسانيو

---

(١) Granvill - Barker , Prefaces to Shakespeare , p. 337 .

في بلمونت استغرقت وقتاً قصيراً لا يمكن أن يقارن أبداً بالمدة التي يتطلبها سداد القرض ، وهي ثلاثة أشهر . فهو بمجرد تسلمه المبلغ من شايلوك يبحر في نفس الليلة في حماس شديد ، وتوافقه الرياح على نحو جيد . وحين يصل إلى بلمونت ويذهب إلى بورشيا تطلب منه أن يمكث شهراً أو شهرين خوفاً من أن يفشل فتحرم من صحبته ، ولكنه ، كعاشق ، يرفض تأجيل مسألة الاختيار ولو إلى ما بعد العشاء ، ويفضل أن يواجه مصيره ويحسم الأمر . وفي نفس اللحظة التي ينجح فيها باسانيو في الاختبار يصل خطاب أنطونيو ، يعلمه بالمأزق الذي وضعه فيه ، وأنه بات تحت رحمة شايلوك . وقد استوقفت هذه المسألة بعضهم ووجد فيها فجوة زمنية أو تناقضاً لم يتنبه إليه شكسبير ، أو أنه تنبه إليه كصعوبة واجهته ، لكنه قرر أن يتجاهلها أو يتعامل معها في بساطة معتمداً في ذلك على عنصر التأثير كما يذكر باركر : " فقد كان الوقت بالنسبة إليه مرناً درامياً ، كما فكر في المكان درامياً ، محركاً شخصياته هنا وهناك دونما اعتبار لعدد الأميال والياردات".

ويطرح باركر عدة اقتراحات كان بإمكان شكسبير أن يتغلب عن طريقها على هذه الفجوة الزمنية لو أن الأمر كان هاماً بالنسبة إليه ، لكنه نبذ ذلك ، وقرر أن تسير كل قصة وفق طبيعتها ، فالتعامل مع الزمن لا يكون عن طريق حسابه باليوم والساعة ، بل بطبيعة ذلك الزمن الذي يمرّ علينا وإحساسنا به . فالوقت يطير ويفرّ من أيدينا حين نكون سعداء ، ويصبح ثقيلاً بطيء الخطوة حين نكون على حال من القلق أو الحزن(١) .

وإذا سلمنا بوجود مثل هذا الفارق الزمني بين الحبكتين، وأنه كانت صعوبة واجهها شكسبير ، وبأهمية ذلك درامياً ، فإن الركون إلى هذا التعليل الشاعري للإحساس بمرور الوقت لا يمكن الاعتماد عليه ، فعند النظر إلى المسرحية يتبين أن باسانيو أبحر فعلاً في نفس الليلة التي تسلّم فيها القرض

---

(١) Granvill - Barker , Prefaces to Shakespeare , P. 337 .

من شايلوك بضمانة أنطونيو . وتجري القرعة في أول لقاء لنا به بعد سفره إلى بلمونت ، وفي الوقت نفسه يقرر العودة إلى البندقية بعد وصول أخبار وقوع أنطونيو في قبضة شايلوك فيترك بورشيا بعد أن نجح في الاختبار وفاز بها ، دون أن يسعد بذلك الفوز . وكل هذا صحيح إلاّ أن من الملاحظ أن شكسبير لم يوضح بعض الأمور وسكت عنها. فمثلاً كانت الرياح مواتية للإبحار ليلة سفر باسانيو لكننا لا نعلم كيف سارت أحوال الرحلة بعد ذلك ، ولم يذكر لنا متى كان وصوله إلى بلمونت ، وهل توجه إلى منزل بورشيا على الفور ، أم أنه أنفق فيها بعض الوقت لقضاء حاجة له ، مع ملاحظة أن باسانيو يسافر إلى بلمونت في نهاية المشهد السادس من الفصل الثاني ، ثم ننتقل إلى هذا المكان مرتين دون أن نسمع أخباراً عنه إلاّ في نهاية المشهد التاسع من نفس الفصل ، إذ يعلن في قصر بورشيا عن نبأ وصوله . ثم ننتقل بعد ذلك إلى البندقية ، ونعود مرة أخرى إلى بلمونت لنجد باسانيو وبورشيا يتحدثان في أمر تأجيل القرعة دون أن ندري ماذا حدث في هذه الفترة ، ولا مقدار نصيبها من الزمن . كذلك لا نعلم ما إذا كان سؤال بورشيا له بالتريث والمكوث بعض الوقت قد جاء بعد أن قضى باسانيو في صحبتها بعض الوقت ، نال فيها حق الضيافة ، وحين حان وقت إجراء القرعة طمعت بورشيا في وقت أطول تقضيه معه ، خوفاً من الفراق الأبدي في حالة فشله في الاختبار . وسكوت شكسبير عن كل هذه المسائل لا يعني مطلقاً أن تُستبعد وتؤخذ الأمور بظواهرها ، وتفسر بطريقة معينة ، دون الاعتماد على دليل ظاهر من المسرحية . والواقع أن أهمية هذه الدعوى تسقط كلية ، إذا ما تذكرنا أن ذلك لم يؤثر درامياً في حركة المسرحية ، بدليل أنه لم يتنبه إليها إلاّ من كان يتوقع من شكسبير أن يحدد له ما يجري بالتفصيل وباليوم والساعة ! بالإضافة إلى أن ذكر كل هذه التفصيلات أو أية محاولة للتطويل كان من شأنها أن توجد عبئاً على العمل المسرحي ، وتنعكس سلبياً على مستوى الأداء . وأهم من ذلك ما نعلمه من أن الأمور في الأعمال الأدبية لا يمكن أن تحسب بهذه الطريقة الشكلية الجافة التي تتناقض كلياً مع روح الفن والإبداع . ولا يمكن أن

تخدم مثل هذه المناقشات العمل الأدبي أو تقدم له فائدة ترجى .

وإذا كان هناك جانب آخر يمكن أن يناقش فيما يختص بحبكتي المسرحية فإن ذلك لا بد أن يتعلق بالطبيعة المختلفة لكل منهما . فبينما تقوم الأولى على الحقد والكره والتآمر ، وتنسج خيوطها في جوّ دموي قاس ، يلاحظ أن الحبكة الثانوية تتسم بالرقة والعذوبة ، وكل ما يمكن أن يعكسه موضوع كموضوع الخطبة واختبار الصناديق ، من رومانسية تتنافر في حدة مع قصة الشرط،يقول باركر : " كيف يمكن أن يربط بين فكرتين مختلفتين في كل مترابط دراميا ؟ كانت هذه هي مشكلة شكسبير الحقيقية . وترتبط القصتان مع بعضهما في المشهد الأول على نحو جيد، ثم لا تلبثان أن تفترقا ، وكان على شكسبير أن يسير بهما جنباً إلى جنب إلى الحدّ الذي يكون فيه مستعداً لأن يضمهما مرة أخرى في مشهد المحاكمة . وصعوبة أن تلتقي كل منهما بالأخرى زمنياً تبدو أقل درجة من صعوبة اختلافهما في الطريقة أو الطبيعة . فكيف يمكن أن تبقى رقة موضوع الصناديق مستمرة بلا انقطا ع في وجود منافسها القوي القاسي؟"(١) .

والواقع أن شكسبير لم ينجح في التغلب على ما في الحبكتين من تناقض في الطبيعة وحسب ، بل أجده استفاد من هذا التناقض وإلى أقصى مدى، و أصر عليه على نحو ملحوظ . فحتى بعد أن وفق باسانيو في الاختبار وفاز ببورشيا ، يعود بنا شكسبير مرة أخرى إلى بلمونت ، محافظاً على جوّها الرومانسي ، مستعيناً هذه المرة بلورنزو وجسيكا ، وما يدور بينهما من محاورات في ضوء القمر وعلى أنغام الموسيقى . وقد رأى بعضهم أن وجودهما في بلمونت كان تعسفياً ، وأن شكسبير أفاد منهما في إيجاد ربط آخر للقصتين (غير بسانيو وبورشيا) ولإعطاء قصة الشرط فرصة لكي تنضج ، ووقتاً تتمكن فيه بورشيا ونيريسا من التنكر في زي محام وكاتبه ، كما قاما

---

(١) Granvill - Barker , Prefaces to Shakespeare , P. 338

بمنحهما وقتاً آخر لتعودا إلى شخصيتهما الحقيقية(١) . وإذا ما كان شكسبير قد استخدم مهما فعلاً في مسألة الربط بين الحبكتين ، فإن هذا لا يعني أنه كان عاجزاً عن إيجاد وسيلة أخرى . ويبدو أنه فعلاً وجد في حادثة لورنزو وجسيكا فرصة سانحة ليحافظ على ذلك الجوّ الرومانسي في بلمونت ، حتى يقابل به ما يجري في البندقية وفي أحرج الأوقات . وهذه حيلة مسرحية لجأ إليها شكسبير ونجح في استغلالها نجاحاً باهراً . إلى جانب أن الجمهور الإليزابيثي كان يعجبه ما توفر في حكاية بورشيا وباسانيو ، وحادثة لورنزو وجسيكا من عناصر رومانسية . فقد اهتم الجمهور آنذاك بحكايات المغامرة والحب والخوارق . وهذا هو السبب في تسمية العصر الإليزابيثي بالعصر الرومانسي . وكان شكسبير ومعاصروه يبحثون عن إشباع كامل لهذه الروح الرومانسية التي اكتشفتها العصور الوسطى ، ثم تركتها إلى الفروسية وحكاياتها(٢) .

ومما يلفت الانتباه في قصة مثل قصة الصناديق ، وموضوع الخطبة أن مثل هذه القصص غالباً ما تفقد بهجتها وعناصر التشويق فيها لدى معرفة سر الصناديق ، ومعرفة من يسعده الحظ بالفوز بالأميرة الحسناء دون غيره من المتقدمين . وشكسبير هنا مقيد بتلك القصة الشعبية وطبيعتها ؛ ولذا يرى أحد النقاد أن في المسرحية حادثة واحدة – وهي حادثة الصناديق– تتركز الحركة فيها حول الحبكة ، وهذا أضعف عناصر الدراما . فقد كان الحظ وحده هو الذي جعل باسانيو يختار الاختيار الصحيح . وهذا لا يحدث إلاّ في الحكايات(٣) . وقد يقال بأن شكسبير ، كفنان ، له الحرية في أن يغيّر ويبدّل ، ولكن يبدو لي أن طبيعة القصة لا تحتمل . فأية محاولة

---

(١) . Granvill - Barker , Prefaces to Shakespeare . pp. 343 - 344

(٢) H.B. Charlton , Shakespearian Comedy (London : Methuen. 1977), p.20.

(٣) . S.C. Sen-Gupta, Shakespearian Comedy (Delhi: Oxford University Press, 1960), p.112

للإطالة لم تكن في صالح المسرحية والوقع الدرامي فيها ، وإلاّ فقد كان من السهل عليه مثلاً أن يطيل الحديث بين بورشيا وباسانيو قبل إجراء القرعة ، بدلاً من ذلك الحوار الذي رغم قصره نجد بورشيا تعتذر فيه عن الإطالة وتسوغها، فقد كانت مثل تلك الإطالة ، وفي هذا الوقت الحرج ، مملة وغير محتملة ، خصوصاً بالنسبة لمن يشاهد المسرحية لأول مرة .

كذلك كان بإمكانه أن ينتهي من المغربي وأمير الأراجون مبكراً ويعطي باسانيو مشهدين بدلاً من واحد . وإذا كان – كعاشق – لا يمكنه الانتظار إلى ما بعد العشاء ، فإن وصول ساليريو بالأخبار السيئة عن أنطونيو كان يمكن أن يؤجل إلى المشهد التالي . ولكن كل هذا لا يتمشى جيداً مع شكسبير ، ولذا يختار أن يفرق بين أحبابه ، ما دام أن هواء بلمونت يتنفس اللحم والدم(١) . وفي نفس الوقت يحاول في ذكاء أن يبقى لموضوع الخطبة قدراً من التشويق ، بعد أن يفرق بين باسانيو وبورشيا دون أن يسعد أحدهما بالآخر . ويخالف بذلك ما جاء في بعض مصادر هذه القصة حيث لا يتنبه الشاب إلى مسألة القرض ، إلاّ بعد أن يمضي فترة من الزمن مع فتاته ، ثم يحدث ما يذكره بالقرض ، وذلك الشرط الجائر .

ومن خلال ازدواجية الحبكة في مسرحية (تاجر البندقية)وما حوته من قصص وحوادث ، يمكن لنا أن نلحظ مدى خصوبة هذا العمل المسرحي ، وما يمتاز به من تنوع ملحوظ ، وثراء ظاهر . وإذا ما أخضع بناء المسرحية للطابع العام المعروف عن المسرحية ذات الفصول الخمسة في المسرح الإليزابيثي ، والذي يمثله الشكل الهرمي لنظرية فريتاج المسرحية ، فإن تطور عنصر الحبكة يمكن أن يأتي على النحو التالي :

---

(١) Granvill - Barker, Prefaces to Shakespeare , p.339

١ - المقدمـــــة :

وتتمـثل في المشـهـدين الأولين من الفـصل الأول من المسـرحـيـة ؛ إذ نتعرف من خلالهما على أغلب شخصيات المسرحية ونلم بظروفها ، وطبيعة العلاقة التي تربطها ببعضـها البعض . ويؤدي المشـهد الأول دوراً هـامـاً إذ يعدّنا لتصور جوّ المسرحية وروحها ، وذلك من خلال كلمات أنطونيو الحزينة ، وشكواه من حزنه الذي لا يعرف له سبباً .

٢ - نقطة إثارة الحدث :

ونجدها في المشـهد الثالث من الفصل الأول وذلك حين يذهب باسانيو للاقتراض من شايلوك اليـهودي بضمانة أنطونيو رغم معرفته بالعداوة التي بين الاثنين . ويوقع العقد بالفعل ، ويشـترط اليـهودي اقـتطاع رطل من لحم التاجر إذا لم يوفّ الدين في الموعد المضروب للسداد . ويوافق أنطونيو .

٣ - الحركة الصاعدة :

وتتمثل في المشـهد السادس من الفصل الثاني الذي تستعد فيها جسيكا للهرب مع أحد المسيحيين بعد سرقة والدها ، ونسمع في المشهد الثامن من نفس الفصل بغضب شايلوك وثورته . كما تتمثل هذه الحركة في المشهدين الأول والثاني من الفصل الثالث ، حيث نعلم في المشهد الأول بغرق إحدى سفن أنطونيو ، وخسارته الأكيدة ، ونرى -في نفس الوقت- ثورة شايلوك وهياجه بسبب فعلة ابنته جسيكا وسرقتها لبعض ماله ومجوهراته . ونحسّ بعزم اليهودي على الانتقام من التاجر المسيحي . ويتحقق في المشهد الثاني مراد باسانيو ويفوز ببورشيا ، لكنه لا يسعد بها بسبب وصول خطاب أنطونيو يطلعه فيه على ضياع جميع سفنه وإفلاسه ، وإصرار اليهودي على تنفيذ شرط العقد ، ويطلب منه القدوم لتوديعه ، ويذهب باسانيو إلى البندقية ، وتتبعه بورشيا ووصيفتها نيريسا .

٤ - الذروة :

ويمثلها المشهد الثالث من الفصل الثالث ، وجزء من مشهد المحاكمة ، وهو المشهد الأول من الفصل الرابع . ويظهر فيهما شايلوك عازماً على النيل من أنطونيو ، راغباً في قتله وسفك دمه . ويرفض في المحكمة مضاعفة المبلغ ست مرات ، كما يرفض وساطة الدوق ، وتوسلات باسانيو ، ويتلو ذلك ظهور بورشيا في المحكمة في زي المحامي ، ويتفاءل الجميع ويستبشر باسانيو خيراً، لكنها أمام تعنت شايلوك ، وإصراره على رطل اللحم ، توافقه على وجوب تنفيذ ما في العقد ، واحترام قانونيته ، فيمضي اليهودي سعيداً نحو أنطونيو وهو يحمل سكينه من أجل تنفيذ الحكم .

٥ - الحركة الهابطة :

وهي اللحظة التى تأخذ فيها الأحداث بالانحدار التدريجي في اتجاهها إلى الحل ، وتبدأ في المسرحية منذ اللحظة التي توقف فيها بورشيا شايلوك ، وتمنعه من تنفيذ الحكم ، وذلك في الجزء المتبقي من مشهد المحاكمة ، إذ تطالبه باقتطاع رطل من اللحم دون زيادة أو نقصان ، ومن غير أن يسفك قطرة دم واحدة ، أمّا إذا أخلّ بهذين الشرطين فإنه سيعاقب بالموت ، وتصادر أمواله . وهنا يتراجع اليهودي ويتنازل عن كل شيء ، ولا يأخذ حتى أصل الدين ، وينجو أنطونيو من قبضته . وتصدر بعض العقوبات في حق شايلوك التي يذعن لها مرغماً ويسارع إلى ترك المحكمة . ويتوجه باسانيو وأنطونيو وبورشيا وقراتيانو ونيريسا إلى بلمونت .

٦ - الحل :

ويمثله الفصل الأخير الذي يحوي مشهداً واحداً تجري أحداثه في بلمونت ، ويعدّ هذا الفصل بمثابة محصلة لأحداث المسرحية المتوترة ، وفيه تحلّ كل القضايا ، وتفشى الأشياء المجهولة . فتتكشف حقيقة ذلك الشجار الوهمي حول خاتم الزواج ، ويعلم كل من باسانيو وقراتيانو أن المحامي الذي

أنقذ أنطونيو ، وقدم إلى البندقية مع كاتبه ، لم يكن إلاّ بورشيا ووصيفتها نيريسا . كما يعلم أنطونيو بعودة سفنه سالمة إلى الميناء . وتتأكد طبيعة العلاقة التي تربط بين بورشيا وباسانيو ، في ظلّ صداقته لأنطونيو . ويحصل كل من لورنزو وجسيكا على عقد التنازل الذي وقعه شايلوك متنازلاً فيه لهما عن كل ما يملك عند وفاته . وهكذا يجتمع في بلمونت شمل كل الذين آمنوا بالعطاء والبذل ، فتضاعفت سعادتهم ، وما يملكون .

ويلحظ من التطبيق السابق لنظرية فريتاج في هرمية البناء المسرحي على مسرحية (تاجر البندقية) مدى ما تزخر به المسرحية من أحداث مشوقة ، ومقدار ترابط تلك الأحداث ، وتسارعها . والواقع أن مسرحية (تاجر البندقية) تعدّ مثالاً واضحاً وجيداً للمسرح الشكسبيري ، وما يزخر به من ألوان الصراع ومختلف المشاعر والأفكار ، والعواطف المتضاربة ، التي تصوّر الحياة في أصدق صورها وأعمقها . ورغم براعة شكسبير في تصوير الصراع الداخلي للنفس الإنسانية ، إلاّ أنه في مسرحية (تاجر البندقية) لم يمنح هذا العنصر اهتماماً يذكر ، بل آثر أن يجنب بعض شخصيات المسرحية هذا النوع من الصراع ، رغم توفر الظروف التي تسمح بذلك . فعلى سبيل المثال هناك بورشيا التي يقيدها والدها باختبار الصناديق الذي يتمّ عن طريقه اختيار من سيفوز بها زوجاً . وهو بهذا يلغي ما يمكن أن ينشأ في نفس فتاة مثلها من ميل أو رغبة في الاقتران بشخص معين ، ويعرضها لأمر قاسٍ ، إذ قد يفوز بها من لا تحبه ولا تحتمله . ومع أن بورشيا تشعر بفداحة الظلم الذي وقع عليها من جرّاء وصية والدها ، إلاّ أننا لا نشعر أن صراعاً نشب في داخلها بين محبتها لوالدها وحرصها على طاعته ، وبين الاستجابة لرغباتها وممارسة حقها المشروع في اختيار الزوج المناسب ، فهي تبدو مصممة على التقيد بذلك الشرط ، حتى لو بقيت عذراء ألف سنة ، أو حرمت من شخص تحبه مثل باسانيو . وهناك أيضاً جسيكا ، التي تترك دينها وتفرّ من منزل والدها مع ما سرقته من مال ومجوهرات ، ولا تظهر كلماتها أنها عانت من صراع نفسي حول إقدامها على هذا العمل ، مع أن مثل هذا الصراع كان

من الممكن أن يلقى مزيداً من الضوء على علاقتها بأبيها ، ويوضح بعض معالم شخصيتها الغامضة. فهي تترك اليهودية إلى المسيحية دون تردد ، وتعتبر تنصرها كف الخلاص التي سوف تنجيها ، وحين تقدم على سرقة والدها لا يبدو عليها أنها شعرت تجاه ذلك بأدنى تردد أو خوف . كما أن شايلوك يتعرض لهزة عنيفة بعد حادثة هروب جسيكا مما أفقده توازنه وجعله يصيح في شوارع البندقية : " وأموالي ... وابنتاه .... وأموالي " فعواطفه وقتئذ كانت متضاربة ، فهو لا يعلم على ماذا يحزن أكثر على ابنته التي فرت وخانته، أم على ماله الذي نهب منه وسُرق . ولا يصوّر لنا شكسبير هذا الصراع إلاّ في تلك الصيحات المنكرة التي كانت تصدر منه وهو في قمة هياجه ، ثمّ ظهر بعدها اليهودي وكأن فرار ابنته لا يعني له شيئاً ، فكل همّه هو استرجاع ما سُرق منه من مال ومجوهرات . وقد أغفل شكسبير هذا النوع من الصراع ، من أجل خدمة أغراض أخرى مثل خدمة عنصر الشخصية ، وإيجاد التناسب المطلوب بين طبيعة الشخصية ، وأهمية الدور الذي تقوم به ، وعلاقة ذلك بموقف الكاتب من بعض القضايا التي أثارتها المسرحية . فبالنسبة لبورشيا نجد أنه كان يناسبها بشكل تام أن تكون على أكبر قدر من الحزم ، وتماسك النفس ، وضبط الأعصاب ، مما يؤهلها لأن تقوم بدورها الخطير في مشهد المحاكمة ، وتكون سيف الجلاد الذي يقتصّ من اليهودي ، ويمنعه من ارتكاب جريمته . وكذلك جسيكا فإن من المعروف أن أهمية دورها في المسرحية تنبع بشكل أساسي من كونها أداة أريد بها تأكيد طبيعة أبيها الجشعة ، ولؤمه وطمعه ، وغرابة أطواره ، وذلك بسبب يهوديته ، وقد منحها ذلك الغموض الذي تميزت به قدراً من السحر والجاذبية . أمّا شايلوك فقد كانت رغبة شكسبير واضحة في النيل منه، وإثارة ضحك الجمهور عليه ، رغم صعوبة الموقف الذي يمرّ به.

إذا كانت المسرحية قد فقدت وجود نوع من الصراع الداخلي ، فقد أغناها شكسبير بأنواع أخرى من الصراع الحافل الذي جاء على قدر

كبير من التنوع والخصوبة ، مما أوجد صعوبة لدى الدارسين في تحديد طبيعة ذلك الصراع ، والفكرة التي يشفّ عنها . فنظر بعضهم إلى أهم مشاهد المسرحية ، وأقصد به مشهد المحاكمة ، واستوقفته تلك الخطبة الهامة حول الرحمة والعدل التي حاولت بورشيا من خلالها أن تخفف من غلواء شايلوك ، وإصراره على تحقيق عدالة عقده قانونياً ، فرأى أن المسرحية تصوّر الصراع بين الرحمة والعدل ، كما يشير إلى ذلك الناقد **Coghill** ، فهي صراع بين العدل والرحمة ، بين القانون القديم والقانون الجديد . ففي الأمور الإنسانية لا بد من أمرين : إما أن يخضع العدل للرحمة قليلاً ، أو أن تخضع الرحمة للعدل . والحل الأول هو القانون الجديد . والصراع بين بورشيا وشايلوك هو صراع من هذا النوع . ومن المؤلم أن يجبر شايلوك على اعتناق المسيحية ، ولكنه بذلك – كما يعتقد أنطونيو – منح أخيراً فرصة السعادة الأبدية ، وانتصرت الرحمة على العدل ، حتى وإن كان طريق الرحمة صعباً . ويأتي الفصل الأخير إضافة واضحة للاستعارة ، حيث نعود إلى بلمونت لنجد جسيكا ولورنزو في عناق ، هو عناق المسيحي واليهودي : القانون القديم والجديد يتحدان في الحب . وحديثهم عن الموسيقى هو رمز شكسبير المعروف للانسجام والتوافق(١) . والواقع أنه لا شك أن انتصار بورشيا على شايلوك جاء تاماً وواضحاً ، كما تسبب هذا الانتصار في انفراج الأزمة ، ونجاة أنطونيو وسعادة الجميع . إلاّ أن طريق بورشيا لتحقيق هذا الانتصار لم يكن الرحمة بل سلكت طريق العدل والتطبيق القانوني والحرفي له . فلقد أدركت بورشيا بذكائها الحاد أن العدل ، وليس الرحمة ، هي اللغة التي يفهمها شايلوك ، ويؤمن بها .

---

(١) Neville Coghill, " The basis of Shakespearian Comedy ," in Shakespeare Criticism (1935-1960), selected by Anne Ridler (London: Oxford University Press, 1970), p.217-220.

بورشيا :

ما دمتَ تطالبُ بالعَدْل
فلسوفَ تنالُ من العدل
قسطاً أكبرَ ممّا تبغي ...[١].

كما أن القول بأن المسرحية تدور حول الصراع بين الرحمة والعدل يجعل قصة الصناديق ، وحادثة تبادل الخاتمين غير ذات صلة بموضوع المسرحية . وتصبح شخصية هامة كشخصية أنطونيو ثانوية ، وبعيدة عن بؤرة الصراع.

ومن الأمور اللافتة للنظر في المسرحية ذلك التناقض الحاد بين بلمونت والبندقية ، والذي سبقت الإشارة إليه ، والتدقيق في هذا الاختلاف من الممكن أن يصوّر نوعاً آخر من الصراع ، ويطرح في أحد أبعاده التناقض بين الحب والكره ؛ ممثلاً في بورشيا بكل سخائها المادي والمعنوي ، وفي شايلوك الذي يناقضها بسكينه الحادة التي يريد بها أن ينال من غريمه أنطونيو[٢] . وتتعقد الأمور في البندقية وتتشابك إلى أن تحلّ في بلمونت بعد أن تمسها بعصاها السحرية ، وتباركها نسائمها العليلة . وإذا ما كانت محنة أنطونيو قد انقضت في البندقية فإن ذلك قد تمّ على يد بورشيا ، فتاة بلمونت ، ذلك المكان العذب الذي يزخر بالنغم ، وهمسات الحبّ الدافئة ، والذي تمكن من التصدي لجو البندقية العاصف. وفي بلمونت يبدو كل شيء متوافقاً ومنسجماً ، ولا أعتقد أنه من المصادفة أن تعلق بورشيا على لحظة وصولها إلى قصرها ، بعد نجاحها في إنقاذ أنطونيو قائلة :

بورشيا :

(تشير إلى المنزل) أترين النور على البعد؟

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٨ .

(٢) Brown, ed. The Merchant of Venice, p. liii.

أفلا يأتي من قاعة بيتي ؟
ما أصغَرَ تلك الشمعَةَ ما أقدَرَها ..
ما أبعدَ ما ترمي نُورَ أشعّتِها
مِثلُ الخيرِ الساطعِ في دُنيا الشر !(١) .

فالشمعة هنا رمز لبورشيا نفسها التي استطاعت أن ترد كيد اليهودي إلى نحره . والتناقض الحاد بين المكانين ، وما يجري فيهما ، أظهر فتنة بلمونت على أشد ما تكون ، كمكان يلفه الغموض والسحر ، وقد لاحظت ذلك بورشيا بعد عودتها من البندقية :

بورشيا :
كم من مفاتنَ ليس تبلغُ أوْجَهَا
وتفوزُ بالتقدير والإعجابْ
إلاّ إذا أبرزها ما حَوْلَها(٢) .

والصراع هنا صراع بين عالمين مختلفين يقابل كل واحد منهما الآخر في كل شيء . وتتضارب مثل ومبادىء كل من هذين العالمين ، ليكون الانتصار في النهاية لذلك العالم الحر الطليق ، الذي يقدّس العواطف ويؤمن بها ، ويتوافق أفراده توافقاً منسجماً بعد أن تتخلص أرواحهم من كل عيب ونقيصة . وقد فتن شكسبير بهذه الأجواء التي بدت مغرقة في رقة ورمانسية ظاهرتين ، وفرت إليها روحه في أكثر من عمل له ، وخصوصاً في مسرحياته الكوميدية . ورغم أهمية هذا الموضوع بالنسبة لشكسبير والمسرحية ، فإن الاقتصار عليه كفكرة للمسرحية ومحور الصراع فيها ، يفقد مشهداً عظيماً مثل مشهد المحاكمة

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٢٠٠ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٠١ .

أهميته ، كما أنه لا يفسر لنا ذلك الحديث الذي دار حول الخيانة الزوجية ، في الفصل الأخير الذي ختمت به المسرحية .

وهناك نوع آخر من التناقض أشارت إليه المسرحية إشارة واضحة في مواضع كثيرة ، وبشكل مباشر وقوي . وأعني به ذلك التناقض الذي نجده بين ظاهر الشيء وحقيقته الداخلية . ففي المشهد الافتتاحي يحذر قراتيانو أنطونيو من أن يحاول ادعاء الحزن حتى يتجهم وجهه ، ويقال بأنه حكيم لصمته كما يفعل بعضهم :

قراتيانو :

إني أعرفهمْ يا (أنطونيو) !
بالصمتِ يظنُّ الناسُ بِهِمْ كُلَّ الحكمةْ
أمّا إن فتحوا الأفواهَ فويلٌ للآذانْ !
ولَكشفوا عن حُمْقٍ صارخْ !(١) .

ويشير أنطونيو إلى نفس الفكرة حول تناقض المظهر والمخبر ، حينما يعلق على استشهاد شايلوك بقصة من التوراة –المحرفة– أثناء دفاعه عن امتهانه للربا .

أنطونيو :

تُفاحةٌ جميلةٌ وقلبُها عَفِنْ !
أنعِمْ به من مظهرٍ يُخْفِي أثيمَ المخْبرِ !(٢) .

وبعد إتمام الصفقة يتوجس باسانيو شراً بعد أن رأى صديقه وقد خدع بمظهر شايلوك وابتسامته المزيفة ، فيعلق قائلاً :

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٤٨ .

(٢) نفسه ، ص : ٦٧

باسانيو :

لا أطمئنُّ إلى الشُّروطِ المُنْصِفَةْ
إن صَاغَها عَقلُ الآثِيمْ !(١) .

وفي قصة الصناديق يختار أمير المغرب صندوق الذهب ، ويفتحه ليجد جمجمة جوفاء ورسالة تقول في أولها :

ما كلُّ بَرَّاقٍ ذَهَبْ
مَثَلٌ يدورُ على الحِقَبْ(٢) .

وكذلك يكون مصير أمير الأراجون حين يختار صندوق الفضة ، وتصدمه صورة المعتوه وقوله :

كَمْ من حَمْقَى لونُ الفِضَّةِ يَكْسوهُمْ(٣) .

ويفاجئنا باسانيو بإلقاء تلك الخطبة حول المظهر والمخبر في وقت حرج ، إذ يلقيها قبل إجراء القرعة :

باسانيو :

حَقاً قد يختلفُ المظهرُ والمَخْبَرْ
والعَالمُ يخدعُهُ البَهْرجُ دَوْماً
في دُنيا القانون

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٧١ .

(٢) نفسه ، ص : ١٠٣ .

(٣) نفسه ، ص : ١١١ .

ما مِنْ دعوىً باطلةٍ أو فاسدةٍ ينظرها قاضٍ
لا يقدر أن يكْسِبَها صوتُ محامٍ بارعْ
أما في الدِّين
فالبدَعُ الضَّالَّةُ لن تُعْدِمَ مُجتهداً ذا حنْكةْ
ليُباركَها ويدافعَ عنها بنُصوصٍ أو آياتٍ
تُخفَى بالزُّخرفِ ما فيها من إثْمْ !(١) .

ويفوز في الاختبار ، ويختار صندوق الرصاص بمظهره المتواضع ، ويجد فيه ورقة تقول له :

باسانيو :
لم تنخدعْ عن اختياركَ بالمَظَاهرْ
فرميتَهُ سهماً مُصيباً غيرَ غادرْ (٢).

وجسيكا يهودية لأنها ابنة شايلوك ، لكنها فيما عدا ذلك مسيحية القلب والطباع ، وحين يتهم باسانيو بالخيانة الزوجية لتفريطه في الخاتم فإن ذلك يصدق عليه ظاهرياً ، أمّا في واقع الأمر فهو زوج مخلص . ويرى Brown أن فكرة التناقض بين الشيء وحقيقته تتردد في أكثر من موضع في المسرحية ، إلاّ أن الاعتماد عليها كفكرة للمسرحية يقلل من أهمية بعض المشاهد مثل مشهد المحاكمة ، ولا تبدو ذات علاقة كبيرة بشخصيتين هامتين مثل بورشيا وشايلوك(٣) . وأرى أن شايلوك كان من الذين خدعوا بالظاهر ، فقد وضع كامل ثقته في العقد وفي القانون ، ثم تبيّن له في المحكمة أن

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٢٨ .

(٢) نفسه ، ص : ١٣٢ .

(٣) . **Brown, ed. The Merchant of Venice, p. lii.**

القانون ليس في صفه ، وأن التطبيق الحرفي له لا يخلصه من أنطونيو ، بل يؤدي إلى موته هو ومصادرة أمواله .

وإذا نظرنا إلى الموضوعات السابقة التي ذكرت فيما يتعلق بطبيعة الصراع في المسرحية ، نلحظ أن تلك الموضوعات وإن كانت تقصر عن أن تؤدي نفس الوظيفة وبنفس الدرجة من الأهمية لجميع جوانب المسرحية عند مناقشتها ، إلاّ أنه من المؤكد أنها كانت حاضرة في ذهن شكسبير أثناء الكتابة ، وكان بعضها أكثر إلحاحاً على خاطره من بعضها الآخر ، وظهر احتواء المسرحية عليها بشكل ظاهر . وإلى جانب تلك الموضوعات ، هناك من رأى أن المسرحية كتبت تحت تأثير عاطفة العداء للسامية ، الرافضة لليهود باعتبارهم جنساً يجسّد الصورة المألوفة عن اليهودي الشرير والمتآمر . وقد كان هناك أكثر من عامل يدفع شكسبير لأن يطرق هذا الموضوع من أهمها التراث الديني المسيحي ، وحادثة الدكتور لوبيز ، والنجاح الذي لاقته مسرحية كريستوفر مارلو (يهودي مالطا) . وحين نرجع إلى المسرحية نجد أن اهتمام شكسبير بهذا الموضوع جاء على درجة كبيرة من الوضوح ، ومن الصعب تجنب التعرض له أثناء مناقشة عناصر المسرحية المختلفة ، فالإشارة إلى يهودية شايلوك ، والسخرية منه استمرت وإلى آخر لحظة في المسرحية ، ولم يدع شكسبير فرصة سانحة تمرّ دون أن ينال فيها من اليهودي ، ويعرّض به أمام الملأ . كما أنه من المعروف أن مسرحية (تاجر البندقية) ظلت –رغم تعدد الجوانب التي تناقشها – في الدرجة الأولى من أشهر الأعمال الأدبية تعرضاً للشخصية اليهودية ، قبل زمن شكسبير وبعده . ومع ذلك فقد رأى بعضهم أن من المستبعد تماماً أن تكون المسرحية قد كتبت لتصوّر طبيعة اليهودي ، وبشاعة ما جبل عليه من طباع ، بهدف وعظه ، أو إقناعه بتغيير مسلكه ؛ إذ أن ذلك لا يتناسب مع طريقة شكسبير في الكتابة . كما أن المسرحية تضمنت قدراً من الإدانة للمجتمع المسيحي ، ولم تحجر على حرية شايلوك ، بل تركته يدافع عن نفسه ضد ما لقيه من ظلم واضطهاد على يد المسيحيين ، وفي مقدمتهم أنطونيو. والواقع أننا إذا ما راعينا منهج شكسبير في الكتابة ، فمن

الطبيعي أن نتوقع أن يأتي تناوله لشخصية اليهودي خاصاً ومميزاً . فقد استوقفته هذه الشخصية بكل عيوبها ونقائصها ، وتركيبها النفسي ، ووضعها الاجتماعي ، وطريقتها في التفكير ، ورأى في حكاية يهودي البندقية مع التاجر المسيحي فرصة عظيمة للكتابة عن اليهود في ظل معرفته بهم ، وما يشعر به تجاههم ، كواحد من أفراد المجتمع الإليزابيثي ، الذي ينظر إلى اليهود كجنس شرير ومتآمر ودموي ، يتكالب على جمع المال ، ويخطفه من يد غيره في جشع وقسوة ، كما أنه يحقد على المسيحيين ويكرههم . وإذا كان شكسبير قد منح شايلوك أكثر من فرصة واحدة لشرح معاناته ، وإدانة المجتمع المسيحي ، فإن ذلك يعدّ نوعاً من الحرية التي عادة ما يمنحها شكسبير لشخصياته ، والتي تعدّ من أخصّ خصائص المسرح الشكسبيري . بالإضافة إلى أن التعرض لمعاناة شايلوك ودفاعه عن نفسه شغل مساحة ضئيلة لا تقارن على الإطلاق بتلك المساحة العريضة أو المواقف العديدة التي خصصتها المسرحية للنيل من اليهودي ، والتعريض بأخلاقه وطباعه ، والسخرية منه . ومن الملاحظ أن شكسبير اتبع تكنيكاً معيناً كان يلجأ إليه في كل مرة يمنح فيها شايلوك فرصة ليدافع عن نفسه ، إذ كان يحرص على أن يأتي بعدها بما يمنعنا في حزم من أن نتعاطف معه ، أو نصدّق زيف مايدعيه من قضايا إنسانية ، كما سيتضح أثناء تناولي لشخصية شايلوك ، وباقي شخصيات المسرحية . ومن هنا يمكن لي القول بأن شكسبير حاول أن يستفيد من خصائص الشخصية اليهودية ، والمعروفة سلفاً لدى جمهوره الإليزابيثي ، ليظهر خطورتها ، ودموية تفكيرها ، وجشعها المبالغ فيه ، فهو يقيم الصراع في مسرحيته (تاجر البندقية) على المواجهة بين فريقين ، يقف شايلوك اليهودي وحيداً في الفريق الأول . بينما يمثل الفريق الآخر أنطونيو وبورشيا وجسيكا وباسانيو . والجدير بالذكر هنا أنه كان ينبغي على جسيكا أن تتنصر، وتترك اليهودية قبل أن تنضم إلى هذا الفريق ، وتصبح فرداً من أفراده . والصراع بين هذين الفريقين هو صراع بين مثل كل منهما ومبادئه ، أو كما يقول Brown في معرض حديثه عن الموضوع الذي يمكن أن يقدّم تفسيراً

شاملاً للمسرحية – حين يشير إلى أن المسرحية تدور حول الذين يريدون أن يحصلوا على ما يستحقون ، وأولئك الذين يمنحون في سخاء أكثر مما يأخذون ، ويتنازلون عما يملكون ويجازفون به في سبيل الحب(١) . أو بين اليهودي ، وبين أنطونيو ورفاقه الذين تناقض أخلاقهم أخلاقه وطباعه وما يعتنقه من أفكار وآراء . فأنطونيو يهبّ لمساعدة صديقه فور حاجته إليه بشكل مفتوح لا يعرف الحدود ولا الحذر :

أنطونيو :

فتأكد أن خزانتي وشخصي .. بَلْ أقصى طاقاتي
رَهْنُ إجابة حاجاتك(٢) .

ويتنازل عن مبدئه ، ويتورط مع شايلوك المرابي ويكتب ذلك العقد المشبوه من أجل باسانيو ورغبة في إسعاده . ويتجاوز بذلك عطاؤه الحدود المادية إذ يرهن روحه في يد عدوه اللدود . ولا يتغير موقفه هذا حتى بعد أن باتت سكين شايلوك الحادة قاب قوسين أو أدنى من صدره ، بل يبدي استعداده لمزيد من العطاء :

أنطونيو :

إحْزنْ لفراقِ صديقٍ لا يحزنُ لِسدَادِ ديونكْ !
إذ لو أغمدَ ذاك العبرانيُّ السكينَ لعمقٍ كافٍ
لوفيْتُ بدَينْك فوراً من قلبي !(٣) .

---

(١) Brown, ed. The Merchant of Venice, p. lvii.

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٠ .

(٣) نفسه ، ص : ١٧٦.

وتجسّد بورشيا أيضاً العطاء بكل روعته وإنكاره للذات، وبمجرد نجاح باسانيو في الاختبار تسارع إلى إعلان أن روحها ، وكل ما تملك رهن إشارته :

بورشيا :

من لحظةٍ كنت أنا سيدةَ القَصْر
آمرةَ الخدمْ .. مالكةَ الأمرْ
لكنني من لحظةٍ أصبحتُ لَكْ ... والقَصرُ والخَدَمْ !
خُذْها جميعاً مع هذا الخاتمْ[1] .

وحين تعلم بمحنة أنطونيو تصرّعلى أن يغادر باسانيو البندقية لنجدة صديقه ، وتعرض مساعدتها المادية قبل أن تذهب بنفسها لإنقاذه .

بورشيا :

ادفع له ستة آلافْ
ثم افسخْ العقدَ اللعين
بل ضاعفْ المقدار مراتٍ عديدة
كيلا تُمَسَّ شعرةٌ من رأس ذلك الصديقِ الرائعِ[2] .

وهذا العطاء غير المحدود من جانب بورشيا يناقض في حدة نظرة شايلوك المرابي للثروة . وقد دار نقاش هام حول الربا بين التاجر واليهودي ، ولا يوجد ذلك في مصادر المسرحية المعروفة . والربا لا يتفق مع طبيعة الحب والصداقة الحقة :

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٣٤.

(٢) نفسه ، ص : ١٤٢ .

أنطونيو :

كلا .. اقرضه لعدو لا لصديق
حتى إن لم يَفِ بالعهدْ
لم ترَ بأساً في إنزال عقوبتكَ بِهِ !(١) .

كذلك يتناقض الحب مع الربا ، والمقارنة بينهما أمر يرى Brown أن شكسبير كان يفكر فيه أثناء كتابته للمسرحية . ويستدل على ذلك باللغة التي اختار أن يتحدث بها كل من باسانيو وبورشيا في ذلك الحوار الذي دار بينهما بعد نجاح باسانيو ، إذ بدلاً من أن يتحدثا بلغة النجوم كأي عاشقين نجدهما يتحدثان بلغة تجارية(٢) . وهذا أمر يلفت النظر فعلاً ؛ إذ يقول لها باسانيو بعد قراءة الرسالة التي احتواها صندوق الرصاص :

لديّ رسالة موجزة تقول أعط وخذ(٣):

I come by note to give, and to receive,

ويصور عظيم سعادته بالفوز بها قائلاً :

باسانيو :

سأظلُّ مُرتاباً بما تُبْصرُ عيني
حتى تؤكديهِ لي
وتُوقَّعي كَيْ تُثبتيه !(٤) .

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٩ .

(٢) . **Brown, ed. The Merchant of Venice, p. lvi.**

(٣) يترجم الدكتور عناني هذا السطر كمايلي :

الأذن في يدي : هل تسمحين بقبلة متبادلة ؟ (ص : ١٣٢).

(٤) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٣٣ .

فباسانيو يشير صراحة إلى ثراء بورشيا واهتمامه بذلك ، وهي تعلن في رضا وسعادة عن رغبتها وسرورها في أن تنتقل ثروتها لتصبح تحت تصرفه ورهن إشارة منه . وإذا ما كان هناك تناقض بين الربا والحب فهناك بعض التشابه . وقد كان شكسبير يرى في الحب نوعاً من الربا يسعد فيه المعطى والآخذ ، حيث يكون الهناء المتضاعف ربحاً طبيعياً ، وقوانين الربا في بلمونت تشرحها تلك النقوش التي كُتبت على صناديق الاقتراع : فلا يكفي أن تتمنى الربح ، أو أن تصر على أن تحصل على ما تستحق ، بل لكي تكسبه عليك أن تعطي وتغامر بكل ما تملك(١) .

أمّا الربا الذي يمثله شايلوك اليهودي وأنانية نظرته للثروة ، فإن عاقبته الخسران لأن عطاء ه مشروط وهو يفكر ماذا سيأخذ قبل أن يعطي . وحين أقرض أنطونيو ذلك المبلغ ، ولم يتمكن التاجر من السداد ، أصر على تنفيذ شرط العقد :

شايلوك :

انـي أتَمَسكُ بالقانون وأبغي تنفيذَ العقد
وعقوبةَ إخلافِ الموعد !(٢) .

ويكرر شايلوك هذا القول أو ما يماثله في المعنى ست مرات في مشهد المحاكمة فقط ، ولم يقبل أن يتنازل عن حقه القانوني لاعتبارات إنسانية رغم إلحاح من حوله ، ومحاولتهم التأثير فيه ، وبدا عاجزاً تماماً عن فهم لغتهم ، فهو لا يفهم إلاّ ما جاء في العقد . وحين أحبطت بورشيا مكيدته ، ورضي بالمال بدلاً من لحم أنطونيو ، وهو اقتراح كان قد رفضه في البداية ، لم يُعط شيئاً ، بل عوقب بأن أخذ منه ما يملك بعدما عجز عن الاستعمال الحقيقي للثروة . وقد سبق

---

(١) Brown, ed. The Merchant of Venice, p. lv.

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧١ .

أن عاقبته ابنته بنفس العقوبة عندما سرقت بعض ماله ومجوهراته ، وأنفقتها على حبيبها المسيحي . وجسيكا عكس أبيها لأنها أدركت أنه لا بد من العطاء والتضحية والمغامرة لإسعاد من تحب فتسعد هي أيضاً .

وإذا كان شايلوك لم يقدم لأحد هدية فقد أشار إلى الهدية التي حصل عليها من زوجته (ليحا) حين أهدته خاتماً من زبرجد أيام خطبتهما . وقد أرغم شايلوك – كما يقول **Sharp** – على أن يتقبل هدية من أنطونيو وهي المسيحية ، حين أجبر على ترك دينه والتنصر ، ويتساءل شارب ما إذا كانت تلك هدية حقيقية ، أم هدية مسمومة ، كنوع مختلف من الهدايا(١) ؟ والأمر المؤكد أن شايلوك لم يكن سعيداً بها ، وقد تكون إدانة من شكسبير للمجتمع المسيحي ، ضمن إدانات أخرى سجلها عليهم على لسان شايلوك .

وهكذا يجمع مشهد المحاكمة بين شايلوك اليهودي الشخصية المحورية في المسرحية ، الذي يجسد نزعة التملك والحسابات الدقيقة التي لا تحسب للعواطف الإنسانية حساباً ، ومن يناقضه في ذلك أنطونيو وبورشيا اللذين ضربا أروع أمثلة العطاء والتضحية ، وينضم إليهما باسانيو فقد حاول أن يقف موقفاً يرد به دين ذلك الصديق الوفي ، حين أعلن عن رغبته في التخلي عن كل ما كسبه في بلمونت نظير إنقاذ أنطونيو :

باسانيو :

إني لأُوثِرُ أن أقَدمّهَا جميعا مِنْحةً
لشراهة الشيطان ها هنا
أي أن أضَحّي بالجميعِ كي أخلصكْ !(٢) .

---

(١) Ronald A. Sharp . " Gift Exchange and the Economies of Spirit in The Merchant of Venice," Modern Philology . (Chicago) no. 83. (Feb. 1986). p. 259 .

(٢) د . عناني . ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٦ .

واختيار باسانيو لصندوق الرصاص بعد قراء ة النقش الذي كتب عليه يدل على أنه قد وافق على أن يحتكم إلى هذا المبدأ ، وهو العطاء دون انتظار المقابل والمجازفة بما يملك . وإذا ما تذكرنا أن هذه النقوش كتبت من قبل والد بورشيا فإننا يمكن أن نفهم بشكل أوضح السعادة والحب كما يراهما رجل حكيم مثل ذلك الملك .

وإذا كان باسانيو قد أبدى استعداده للتضحية بكل شيء في سبيل أنطونيو فإنه ينفذ كلامه بشكل فعلي حين يفرط في خاتم بورشيا ، على الرغم من أنها حذرته من ذلك ، إذ قالت له عندئذٍ :

بورشيا :

خُذْها جميعاً مع هذا الخاتمْ
قل إنه رمزُ ارتباطي بِكْ
حذار أن تخلعَهُ .. حذار أن تَمنحهُ لأَحَدْ
حذارِ أن يضيعَ منْك
إذا أنّ في هذا نذيرَ موت حُبِّكْ
ومناطَ تقريعي ولَوْمي لَكْ !(١) .

وهو يفرط في الخاتم مدفوعاً بتلك الروح التي تعلمها من أنطونيو وبورشيا ومن صندوق الرصاص ، كما يقول شارب الذي يرد على الذين رأوا في تفريطه في الخاتم تفضيلاً لأنطونيو على زوجته ، وإشارة إلى الصراع بين الاثنين ، فيذكر بأن ما فعله باسانيو يوافق مراد بورشيا ولا يشكّ في حبه لها أو تفضيله لأنطونيو عليها ، ولكنه يدل بشكل أكبر على قدرته على التمييز بين الاتفاق والقيمة التي يخدمها ذلك الاتفاق وهو يدل بشكل أكثر أهمية على استعداده

---

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٣٤ .

لأن يضحي بكل شيء في سبيل الحب ، وقد أعدّت بورشيا خدعة الخاتم لسببين : أولهما لكي تمنح باسانيو الفرصة التي يتنازل فيها عن كل شيء من أجل صديقه ، والسبب الثاني لكي تؤسس حقيقة علاقتها به على أرضية صحيحة . وإذا كان باسانيو يلام قانونياً ، فإن الرحمة ستغفر له(١) .

فهناك عقد بين باسانيو وبورشيا ، كما كان هناك عقد بين أنطونيو وشايلوك ، وباسانيو يذكر جيداً ما نص عليه ذلك العقد ، فهو يقول للمحامي عندما ألحّ عليه في طلب الخاتم :

باسانيو :

يا سيدي ! الخاتمُ الذي يزينُ اصبعي هديةٌ من زوجتي
وقد حَلَفْتُ ألا أخلعَهْ .. ألا أبيعهُ أو أهبَهْ ..
أو أنْ يضيعَ منيّ ..(٢) .

لكن الأمور لا تؤخذ بهذه الحرفية التي أصر عليها شايلوك ، ولهذا يجيبه المحامي الذي لم يكن إلاّ بورشيا زوجته :

بورشيا :

وطَالَما لم يقربْ الجنونُ زوجَتكْ
وطالما عَرَفتْ بأنني .. لا شك أستحقُّ خاتمكْ
فلن تعاديك إلى الأبدْ .. إذا وهبْتَهُ لي(٣) .

فهو يفرط في الخاتم من أجل صديقه الذي ضحى بحياته من أجله ، وتلك

---

(١) Sharp , " Gift Exchange in The Merchant of Venice," p. 256 .

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٨٦ .

(٣) نفسه .

مجازفة منه لكنه لا يندم إذ يعود إليه الخاتم ومعه حبّ بورشيا ، بعد أن تنجلى حقيقة الأمر في بلمونت . والحديث عن الزنا ، والخيانة الزوجية الذي تختتم به المسرحية له أهميته ؛ إذ يذكرنا أن الربا في الحب في بعض جوانبه لا بد أن تراعى فيه الخصوصية والتملك[١] . فالخاتم هنا يرمز للزواج والعلاقة الخاصة بين الزوجين ، والتي ينبغي أن يكون فيها كل واحد منهما للآخر ، ويختم قراتيانو المسرحية بقوله :

قراتيانو :

ولن أخافَ ما حييتُ أيَّ شيءْ
إلاّ ضياعَ هذا الخاتمْ ![٢] .

وهكذا يجتمع في بلمونت شمل كل الذين أعطوا في سخاء وجازفوا بتقديم كل ما يملكون بدافع الحب أو الصداقة أو الشفقة من أجل إسعاد غيرهم ، فتتضاعف سعادتهم وتزداد ثروتهم . بعكس اليهودي الذي تعلق بما يملك في شراسة وأنانية ، وحاول حمايته بالكراهية وسفك الدماء ، فأخذ منه كل شيء جزاءاً لنظرته القاسية ، وعدم قدرته على التمييز بين مظهر الشيء وقيمته الفعلية ، وبين أهمية الثروة والاستعمال الحقيقي لها .

وإلي جانب خصوبة ما تطرحه المسرحية من موضوعات وأفكار ، هناك لغتها المميزة ، بشعرها العذب ، وسلاسة مقطوعاتها النثرية ، وما احتوت عليه من بلاغة ودقة تصوير ، ونقل صادق ومرهف لما يدور في خلد كل شخصية ، ويوجّه تصرفاتها . ومن المعروف أن عبقرية شكسبير في استخدامه الخاص

---

(١) Brown, ed. The Merchant of Venice, p. lviii.

(٢) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٢١٤ .

للغة تعدّ من أهم أسباب خلود مسرحه العظيم ، واستئثاره بمكانته الخاصة .
ومن أهم ما يميز عنصر الحوار في المسرحية تصويره لطبيعة كل شخصية وارتباط ذلك بأهمية دورها في المسرحية ، وانعكاس كل هذا على جوّ المسرحية بشكل عام . وبذلك يؤدي الحوار وظيفته الخاصة والهامة على أكمل وجه ؛ لأن الحوار المسرحي هو " الذي يمكن من خلاله هو فقط التعرف على مختلف المشاعر والعواطف والانفعالات وطرق التفكير والاتجاهات الخلقية والمزاجية لكل شخصية من الشخصيات الدرامية . والحوار لا يكشف عن كل هذه الخصائص في شكلها المستقر الثابت ، بل في شكلها المتطور المتحرك ، وذلك عن طريق تتبعها في كل مرحلة من مراحل العمل الدرامي ، والكشف عمّا بين بعضها البعض من علاقات التضارب ، أو الانسجام . فالحوار يشارك الحبكة في تصوير الشخصيات من الخارج ، وينفرد دونها بتصويرها من الداخل "[١] . وهذا ما تحقق في مسرحية تاجر البندقية وبقدر عظيم من النضج والكمال ، فبإمكاننا أن نتعرف على صوت كل شخصية في المسرحية ، ونميزه بين باقي الأصوات ، فكانت لشايلوك مثلاً لغته الخاصة ، التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بشخصيته ، ونمط تفكيره ، وتركيبه النفسي، ووضعه الاجتماعي وما كانت تفرضه عليه يهوديته من انعزالية ووحدة قاسية ، فقد تميزت عباراته بالقصر ، وشدة التركيز ، واللجوء إلى التكرار والإعادة ، وهو أمر واضح في جميع خطبه دون استثناء ، الطويلة منها والقصيرة ، سواء جاء ت شعراً أم نثراً :

شيلوك :

قل إن مَغَبَّةَ ما أفعلْ
تقع على رأسي !

---

(١) د . عبد الحكيم حسان ، أنطونيو وكليوباترا ، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي (جدة : الدار السعودية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧م) ، ص : ١٢٣.

إني اتمسكُ بالقانون وأبغي تنفيذَ العقد
وعقوبةَ إخلافِ الموعد !(١) .

كما تظهر خطب شايلوك حرفيته ، وجمود تفكيره ودقته في نفس الوقت ، مما يعكس إحساساً بالغربة وافتقاداً للقدرة على التفاهم مع ذلك المجتمع الذي يعيش فيه منعزلاً داخل عالمه الخاص ، وكما يقول بالمر : " هذه هي فصاحة شايلوك ، وعادته الحرفية في التفكير التي تجعله يقاطع ما يحفظه حول المخاطر المعروفة للتجارة ليشرح أنه يقصد بلصوص البحر القراصنة : and water thieves - I mean Pirates فهي عبارة تستوقفه ، إذ قد لا تفهم لعظم بلاغتها"(٢) إمّا حين يكون منزله موضوع الحديث فالأمر يختلف تماماً :

شايلوك :

بل اقفلي آذانَ داري .. أعْنِي نوافذي
وحذارِ أن تنفذَ أصواتُ المجون التافهِ
لمنزل العاقل !(٣) .

كذلك هي الحال مع أنطونيو الذي صنعت منه أحاديثه شخصية جذابة يلفها الغموض والسحر ، لتلك النغمة الحزينة التي كانت تسري في كلماته فتمده وتمد المسرحية بطابع خاص أكسبها قدراً عالياً من الثراء والخصوبة . كما أن عباراته أظهرت ما تمتع به من ملكية ونبل ورزانة ، وروح وقور ، تميز

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧١ .

(٢) John Palmer , The Political and Comical Characters of Shakespeare (London : Macmillan Press Ltd., 1974) , p. 417.

(٣) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٩٣ .

بها عن صحبه من شباب البندقية . أمّا بورشيا فقد جاء ت خطبها لافتة للنظر فبالإضافة إلى شاعريتها وبلاغتها الملحوظتين ، مالت تلك الخطب في أحاين كثيرة – كما سبق أن ذكرت – إلى احتواء قدر كبير من المنطق ، وإلى استخدام لغة الأرقام والمعاملات التجارية . فهي حين تؤكد لباسانيو – بعد نجاحه في الاختبار – أنها غدت ملكاً له ، تستعرض له كل المكاسب التي من الممكن أن يكون قد تحصّل عليها بالزواج منها :

بورشيا :

يا سيدي (باسانيو) !
ها أنذا أمثلُ في صدقٍ أمامكْ
كما أنا دونَ تصنُّعْ
وليس يعنيني لذاتي أنْ يزيدَ الفضلُ عندي
أو أنْ تزيدَ محَامِدِي
لكن لإرضاءِ حبيبي أتمنى أن تزيدَ مفاتني
ستين مرةْ
وأنْ تزيد ثروتي عشرين ألفَ مرَّةَ !
يا ليت أنّ فضائلي ومَحَاسني تزدادْ
وكذا صداقاتي وأموالي وكُلُّ ما لديّ
إذ ربّما سموتُ في نظركْ !(١) .

وإذا كانت هذه الطريقة في التحدث تناسب طبيعة الدور الذي قامت به بورشيا في محكمة البندقية ، فإنها كانت من أهم الأسباب التي وجهت الأنظار إلى احتمال أن تكون المسرحية تناقش – ضمن ما تناقشه من موضوعات – حقيقة

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٣٣ .

العلاقة بين أهمية الثروة والاستعمال الحقيقي لها ، وبين حبّ التملك والقدرة على العطاء والبذل .. وهكذا تمكن الحوار من أن يقوم بدوره لخدمة الحدث ، وعنصر الصراع وما تحمله المسرحية من أفكار ومفاهيم ، بالإضافة إلى دوره في تصوير الشخصيات ، وكشف ما يعتمل في داخلها . والواقع أن مستوى عنصر الحوار في مسرحية (تاجر البندقية) يبرز عظم درجة النضج التي وصل إليها شكسبير أثناء كتابته لهذا العمل العظيم . فقد استطاع أن يحقق له – بالإضافة إلى كل ما سبق – ما تميز به من تنوع ملحوظ وتفاوت بين مستويات عدة ، ويمكن لي أن أضرب لذلك مثلاً بمشهد المحاكمة ، الذي تمتع بقدر عظيم من الإثارة والتشويق ، وجرت تلك المناقشات التي دارت فيه ، في إيقاع جذاب متفاوت النغم ، فكانت هناك كلمات شايلوك الحادة ، وجمله القصيرة التي تقطر عناداً وتزمتاً ، يناقضها حديث أنطونيو المتراخي ولهجته الحزينة الكسيرة إلى جانب توسلات باسانيو اللاهثة ، وبلاغة بورشيا في حديثها عن الرحمة والرحماء ، وصيحات قراتيانو وسخريته اللاذعة من اليهودي . كذلك صوّر لنا الحوار ذلك التناقض الملحوظ بين طبيعة كل من البندقية وبلمونت . ونافست أناشيد لورنزو وجسيكا نغمات الموسيقى المنبعثة من قصر بورشيا الجميل .

من خلال المناقشة السابقة لعناصر البناء المسرحي في مسرحية تاجر البندقية ، يظهر لنا بوضوح ثراء ذلك العمل الشكسبيري وخصوبته العجيبة التي مكنت الدارسين من تقديم وجهات نظر عديدة ، وكان من الصعب تحديد بعض الجوانب أو الحكم عليها بشكل نهائي وقاطع ، ومن ذلك ما يتعلق بتصنيف المسرحية . ويحار تشارلتون في أمرها ، ويرى أنها لا تدخل ضمن ملاهي شكسبير ، بعد أن يستبعد أهمية قصة الصناديق أو بلمونت ؛ فالمسرحية تدور حول قصة العقد، والشخصيات الهامة فيها شايلوك وأنطونيو. وطبيعة هذه القصة لا تمنحها فرصة كبيرة لكي تكون ملهاة ، كما أن المسرحية

لا تقدم مفهوماً للحياة كما هي في معايير الكوميديا[١] . وقد سبق لنا أن رأينا ارتباط الحبكة الرئيسة بالثانوية ، وأهمية بلمونت ، وفتاة بلمونت .

ويوافق الدكتور عناني كريستوفر باري فيما ذهب إليه من أن المسرحية ليست من ملهاوات شكسبير السعيدة ، فهي لاذعة ومحزنة لأنها تتعرض للنزعة الدنيوية ، والنظرة المادية للحياة ، وهزيمة الشر فيها لم تكن مطلقة ، كما أنها لا تترك القارئ سعيداً بالنتيجة التي أحرزتها بورشيا ، والعقوبة التي أوقعتها المحكمة بالشخصية المحورية ، شخصية اليهودي شايلوك[٢] . والواقع أن (تاجر البندقية) تعد مأسلهاة Tragi-Comedy مادام شايلوك في اعتبارنا شخصية تراجيدية Tragic-Figure، وهذه قضية سوف تناقش إبان الحديث عن اليهودي شايلوك وتحليل شخصيته. والواقع أنني أرى أن أشد عناصر الإثارة والقوة في اليهودي تكمن في الجانب الكوميدي الذي أراد شكسبير لشايلوك أن يظهر به وتسلط عليه الأضواء ، فقد كان ذلك يوافق هوى الجمهور الإليزابيثي آنذاك ، وربما هواه هو أيضاً . والتحفظات التي تعامل بها شخصية شايلوك في عصرنا الحالي لأسباب سياسية أو اعتبارات إنسانية مزعومة لم تكن تعني شيئاً لشكسبير ، ولا يجوز أن تُفرض عليه فرضاً . وقد سبق أن ذكرت أن شكسبير كان يكتب بخلفية ثقافية ودينية واجتماعية معينة عن اليهود ، وعن وضعهم آنذاك . وإذا كان قد أدان المجتمع المسيحي ومعاملته لليهود في موضعين من المسرحية أو ثلاثة ، فإنه لم يدخر وسعاً في السخرية من اليهودي ليكشف خبايا نفسه المريضة وعقليته الشاذة . كذلك لا أرى في أنطونيو بطلاً مأساوياً ، وإذا كان قد وقع في مصيدة شايلوك بسبب نبله وتصديقه نيات اليهودي المزيفة ، فإنه ظهر خلال المحنة التي مرّ بها كرجل ضعيف ، يريد أن يهرب عن طريق الموت من شبح الإفلاس ، وقبضة الحزن الذي تعتصره . كما أنه لم يمت بل أنقذت

---

(١) . Charlton, Shakespearian Comedy, pp.125-126

(٢) د . عناني ، مقدمة ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٣٠ .

بورشيا حياته ، وعادت جميع سفنه سالمة ، كما تُعلمنا بذلك بورشيا في نهاية المسرحية.

وهناك من وضع تاجر البندقية ضمن المسرحيات التي يطلق عليها المسرحية المشكلة A Problem Play ؛ وذلك لأنها تناقش موضوع أخلاقية الربا، وهو موضوع كان يستحوذعلى اهتمام الناس في القرن السادس عشر ، في زمن كتابة المسرحية(١) . وعلى الرغم من أهمية موضوع الربا إلاّ أنه يظل أحد أهم جوانب المسرحية لكن ليس كل شيء فيها ، وأهميته تأتي من خلال ارتباطه وعلاقته بباقي عناصر المسرحية .

وقد صنفها بعضهم معتبراً إياها ملهاة رومانسية Romantic Comedy . ورغم صعوبة إيجاد مسمى شامل ودقيق لتاجر البندقية ، فإنني أجد أن هذا التصنيف أقرب إلى الصواب . فالناقدCoghill يعرّف الكوميديا بأنها مأزق أو محنة تنتهي إلى بهجة(٢) . فتبدأ فيها الأمور بداية حزينة لكنها تؤول إلى نهاية سعيدة . وكما تنتهي المأساة بموت مضاعف ، كذلك تنتهي الملهاة إلى زواج مضاعف لعشاقها الذين يقعون في غرام بعضهم البعض من أول نظرة(٣) .

وقد اعتمد عنصر الإضحاك فيها بشكل كبير على شخصية شايلوك ، إلى جانب نكات كل من قراتيانو والمهرج لونسلوت ، وتعليقاتهما – رغم أن شكسبير لم يمنحهما العناية اللازمة – وقد أثار شايلوك ضحك الجمهور بعقليته الغريبة ، وطريقته المثيرة للسخرية ، فقد مرت به مواقف محزنة ، وعصيبة لكنها تحولت نتيجة لتصرفاته إلى حالة غريبة من التنافر تدفع

---

(١) W.H. Auden,"Love and Usury in The Merchant of Venice," (n.p.,1965). quited in Joyce Milton, William Shakespeare's The Merchant of Venice (New York:Barron's Educational Series, Inc.,1985),p.110 .

(٢) Coghill, " The Basis of Shakespearian Comedy," p.204 .

(٣) Ibid.,210 .

بالبسمة إلى الشفاه تارة ، وتثير الضحك القوي تارة أخرى . وسوف يتبين هذا بشكل أكبر أثناء تحليل هذه الشخصية المثيرة .

وقد تميزت قصة المسرحية الرئيسة بالقسوة والجدية ، إذ يسعى أحدهم لمساعدة صديقه وتوفير ما يحتاجه من مال ، لكنه يقع نتيجة لنبله وكرمه في قبضة مراب جشع يحقد عليه ويكرهه ، فيستغل تلك الحاجة ، فيُشرط عليه شرطاً قاسياً ، حتى إذا ما عجز غريمه عن السداد طالب في وحشية متناهية بقتله وسفك دمه . ومع ذلك فقد احتوت المسرحية على جوانب عديدة تظهر رومانسيتها بشكل واضح . فهي رومانسية في الشكل والمضمون: رومانسية بشعرها العذب ، وموسيقاها الثرية ، وأناشيدها الرقيقة ، خصوصاً في المشاهد الأخيرة . وهي رومانسية بمكانها ، فبلمونت مكان يثير ذكره الكثير من الغموض والسحر والجاذبية ، إذ ينتمي إلى دنيا الطبيعة الخلابة ، البعيدة عن الأماكن المعتادة ، وكانت هذه الأجواء تستهوي شكسبير كثيراً ، وقد حرص بشدة على أن يبقيها في ضمائرنا ، ونجح في ذلك على الرغم من خطورة ما يجري في البندقية . وهي رومانسية الطابع إذ تتمكن آنسة صغيرة وفتاة عذبة مثل بورشيا من أن تنقذ التاجر أنطونيو من مخالب شايلوك بعد أن عجز الجميع عن ذلك ، فتتنكر في زي محام ولا يتمكن من اكتشاف حقيقتها أقرب المقربين إليها ، وهو زوجها باسانيو . كذلك فإن قصة الصناديق والخطبة تعدّ قصة مغرقة في الرومانسية بكل ملابساتها . وكذلك هروب جسيكا مع لورنزو وتنكرها في زي غلام ، وما قامت به من مغامرة لكي تتزوج من تحب . وكل هذه أمور شغف بها الجمهور الإليزابيثي آنذاك . وإذا كان هناك من يرى أن مسرحية تاجر البندقية اختلطت فيها عناصر المأساة والملهاة ، فإنني أرى أنها كوميديا خالصة حملت من الجدية والمسائل الخطيرة أكثر مما تحتمل ، وقد حاول شكسبير على الرغم من ذلك ألا تفقد هويتها كإحدى أروع ما كتب في سلسلة ملاهيه . والجدير بالذكر هنا أن تقسيم المسرحية إلى مأساة وملهاة ، وإن كان موجوداً في أيام شكسبير إلاّ أن نظرية نقاء الأنواع الكلاسيكية لم تكن قد وجدت بعد . ومعنى هذا أنه لم يكن هناك مانع لدى شكسبير من أن يطعم مآسيه بمناظر مضحكة أو أن يطعم ملاهيه بمناظر آسية .

جـ - شايلوك نموذج بشري

يقدم لنا شكسبير ، معتمداً على حكاية قديمة تدور حول جشع أحد المرابين ، ودمويته البشعة ، شخصية شايلوك اليهودي على نحو من البراعة والنضج والتكامل ، الأمر الذي مكنها من أن تكون إحدى أشهر الشخصيات المسرحية في أدب شكسبير ، وفي الأدب العالمي بشكل عام . وعلى الرغم من أنه أعطى دور النذل ، فإن متابعته تحقق الكثير من المتعة والإثارة والتسلية . وفي تقديم هذه الشخصية لم يحصر شكسبير اهتمامه في شايلوك اليهودي المتعصب ، والمرابي الحقير ، بل حاول – كعادته – أن يصوّر لنا الشخصية بكل جوانبها المختلفة . ورغم تعرض بعض الكتاب لشخصية اليهودي قبل شكسبير وبعده ، فقد ظل ليهودي شكسبير ذلك التميز الذي كتب له الخلود الأدبي والشهرة العالمية ، " والنموذج الإنساني ، في الأدب ، يقصد به تقديم صورة متكاملة الأبعاد لشخصية أدبية ، بحيث تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو النقائص كانت متفرقة من قبل في عالم التجريد أو في مختلف الأشخاص . وليس لهذا النموذج قيمة فنية إلاّ حين يستطيع الكاتب أن يجعل منه مثالاً ينبض بالحياة من ثنايا التصوير الفني حتى يظهر أغنى في نواحيه النفسية ، وأجمل في التصوير ، وأوضح في معالمه مما نرى في المجتمع . وهذا النموذج الفني – في كل حالاته – أكثر إقناعاً ، وأعمق ، وأكمل مصيراً من نظائره في الطبيعة"(١) .

---

(١) د . محمد غنيمي هلال ، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٥٧) ، ص : ٥ .

ويعد شايلوك بالفعل شخصية خطيرة وبكل المقاييس ، ويبدو أن شكسبير نفسه لم يكن مدركاً درجة خطورتها في البداية . وإمكانية أن يكون شايلوك من بين الشخصيات التي تمردت على كاتبها ، وبدأت تُملي عليه أموراً لم تكن في حسابه ، قول ليس فيه مبالغة . وقد دفع ذلك بعض النقاد إلى أن يعتقد أن هناك أكثر من شايلوك في المسرحية : شايلوك الذي صوّره شكسبير بصفته أحد كتاب العصر الإليزابيثي ، الذي كان ينظر إلى اليهود على أنهم جنس شرير يمتليء حقداً ودموية ، وشايلوك كشخصية من صنع شكسبير الفنان العبقري الذي تناولها بخياله المبدع وقدرته الفنية البارعة(١) . ومثل هذا القول قد يهدّد الوحدة الفنية للشخصية ، إلاّ أننا نشعر أن شكسبير تمكن في براعة من أن يحكم بناء شخصية شايلوك بكل جوانبها المختلفة ، وأمزجتها المتباينة ، ويوّحد فيما بينها لتدعم سماته بعضها بعضاً ، وتسير في اتجاه تقديم شخصية موحدة ذات كيان مستقل ، يتسم بالتعقيد والخصوصية .

ويختلف شايلوك عن باقي شخصيات المسرحية في كل شيء تقريباً ، وأول ما يلفت النظر إليه لغته المختلفة وطريقته المميزة في الحديث ، التي تمنحه خصوصية ملحوظة . فبالإضافة إلى يهوديته يظهر لنا كرجل يحصر تفكيره في نطاق ضيق من الأفكار الجامدة التي تتسلط عليه ، وتستبد به . وهو يملك حيلة التكرار المجبر عليها ، المميزة لإنسان يمكث خياله في طور الحضانة إلى الأبد ، فهو غير قادر على المرح ، وتتناسب كلماته معانيه في دقة تامة ، ولا مجال فيها للتلاعب أو التحليق أو الخيال(٢) .

---

(١) . Charlton, Shakespearian Comedy, pp . 128 - 129

(٢) . Palmer , Comical Characters of Shakespeare, p. 417

والواقع أننا يمكن أن نلمس الدفء والشاعرية في كلمات شايلوك حينما يكون منزله موضوع الحديث، فهاهو ذا يتحدث إلى ابنته جسيكا موصياً إيّاها بداره ، وقد عزم على الذهاب لتلبية دعوة باسانيو للعشاء ، وعلم من لونسلوت أن باسانيو ورفاقه سيقيمون حفلة تنكرية :

شيلوك:

بل أَقْفِلي آذانَ داري ... أعني نَوافذِي
وحَذَار أن تَنْفذَ أصواتُ المُجونِ التّافهِ
لمنزلي الوقور العاقل !(١).

وحرص شايلوك على ممتلكاته يدل على إحساسه الحاد بالملكية وتعلقه الشديد بما يملك ، ولذا يكثر من استخدام ضمير الملكية ، ولو نظرنا إلى خطبته في توديع جسيكا لوجدنا ذلك في غاية الوضوح:

my keys ... my house ... my rest ... my doors ... my house ... my casements ... my sober house ... my girl..

ولا شك أن هذا يدل أيضاً على أن شايلوك إنسان وحيد يشعر بالعزلة والإقصاء . وهذه الوحدة التي يشعر بها تجعل منه رجلاً كثير التوجّس ، شديد الحساسية ، ويتمكن بذلك من أن يشتمّ رائحة مؤامرة مسيحية قبل أن تحدث ، ويشعر باقترابها ، وها هو يقول لجسيكا فيما يشبه التنبؤ :

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٩٣ .

شايلوك:

أرجوكِ ألا تَغْفلِي عمَّا يدورُ بمنزلي
إني لأكرهُ أنْ أغيبَ الآن عنه
وأحِسُّ شراً في الخفاء يُحاكُ لِي
إذ قَدْ رأيتُ في منامي بعضَ أكياسِ الذَّهبْ !(١) .

ويقول لها أيضاً :

. . . أُدخلِي الآن يا ابنتي إن عِنْدي
رغبَةً أن أعودَ بعد قليل
نفذي الآن مطلبي ... أغْلقي الأبوَابَ خلفكْ...(٢) .

وتخوفه هذا يشير كذلك إلى وضع اليهود آنذاك ، والخطر الذي كان يتهددهم بصفتهم أقلية دينية وعرقية غير مرغوب فيها ، وقد دفعهم هذا إلى تحصين منازلهم . والبيوت اليهودية الحجرية مشهورة بطابعها الخاص الذي كان يشبه القلعة " وذلك من أجل غرضين : إسكان صاحبها ومن يعول وحمايته من الاعتداء المألوف الذي كان يستهدفه . فالحجرات الأرضية ، وغياب النوافذ من الطابق الأرضي، والسقف المبني من الآجر ، والجدران السميكة ، وموقع المنزل، كلها أمور أريد بها الحماية ، وقد عكس الأدب تحسب الهجوم وعدم الشعور بالأمن ، وقلق شايلوك في هذا المجال عندما سمع أنه سيكون هناك احتفالات، واضح"(٣) .

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٩٢ .

(٢) نفسه ، ص : ٩٤ .

(٣) H.Michelson , The Jew in Early English Literature (Amesterdam : H.J. Paris , 1920) , pp. 120 - 121.

وهناك موضع آخر يكشف فيه شايلوك مجدداً عن قدرته على التنبؤ ، وذلك حين يشير إلى إمكانية أن يخسر أنطونيو جميع سفنه التي ذهبت في اتجاهات مختلفة ، وهو أمر لم يكن لصعوبته أن يخطر على بال أحد :

شايلوك:

كلا كلا .. لم تَفْهمْني .. أقصدُ بالفاضل قُدرتَه المالية !
لكنْ آها ! ثروته في كفِّ الأقدار
فتجارته في السُّفن تجوبُ البحرْ
واحدة تمضي نحو طرابلس ، والأخرى نحو الهند !
والثالثة إلى المكسيك ! والرابعة إلى انجلترة
هذا ما قالوا في البُوْرصةِ والسُّفنُ خَشَبْ
والملاحون بَشَرْ ....(١) .

وقدرته على التنبؤ لم تأتِ لموهبة أو ملكة ذاتية بقدر ما كانت نتاجاً صدر عن طبيعته الحذرة التي تسكنها مخاوف وتوجّسات كثيرة ، فتحسب لكل شيء حسابه ولا تعتمد على حسن نيات الظروف - كما أرى - وهنا يسجل شايلوك أحد أهم الفروق بينه وبين رجال البندقية ، فهو يعتمد في تنمية ماله على المعاملات المضمونة والحسابات الدقيقة بعيداً عن جوّ المخاطرة والمغامرة الذي كان يستهوي الإنجليز . ولنا أن نتصوّر كيف يمكن أن تكون هذه النظرة غير الرومانسية للإبحار والبحر مؤلمة بالنسبة إليهم ، في وقت كانوا لا يزالون يشعرون فيه بلذة الاكتشاف وسيطرتهم على البحار ... فبينما لا يغامر اليهودي بشيء يغامر المسيحي بكل شيء(٢) .

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٢ .

(٢) Herman Sinsheimer, Shylock : The History of a Character of the Myth of The Jew (London : Victor Gollanz Ltd., 1947), p. 102 .

وإلى جانب هذه المخاوف والاحتياطات من جانب شايلوك -كيهودي- فإن المسرحية تظهره كإنسان حريص بطبعه ، يرى في الاقتصاد والتقتير منهجاً لا بد أن يتبعه العاقل ، ويتخذ من ابنته جسيكا حارساً يعوّل عليه في حراسة منزله الوقور ، فهي حارس تلك الممتلكات الذي ينبغي ألا يغفل عنها . ولا يبدي شايلوك رغبة في تفهم مشاعر جسيكا ، ويريد أن يفرض عليها رصانته كعجوز ، وأحكام سنّه المتقدم :

شايلوك:

فلتُغلقي الأبوابْ ! إذا سَمعتِ دقَّات الطُّبولْ
ونشازَ زمّار يشدّ الرّقبة ..
فحذار أن تَتِبي إلى النوافذْ
أو أن تُطلِّي كي تُشاهِدِي
حمْقَى النصارى في الطريق بالوجوهِ الزائفةْ !(١) .

وحين تفرّ جسيكا بماله ومجوهراته مع أحد المسيحيين ، يجوب شوارع البندقية في صياح وعويل ، ويتمنى أمنية من الغريب أن تصدر منه كأب :

شايلوك:

" أتمنى لو ماتت (جسيكا) بين يديَّ وبأُذنيها الأقراطْ ! بل ليت
الموتَ يسجّيها في نعشٍ فيه دنانيري ! "(٢) .

فالحسرة تأكل قلبه على ما ضاع منه ويودّ استرداده بأي ثمن ، أما فراق ابنته فلا يبدي شايلوك نحوه - على الأقل ظاهرياً - اهتماماً يذكر . ومع أنه

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٩٢ .

(٢) نفسه ، ص : ١٢١ .

يصفها بالعقوق إذ يقول :

جهنّم مثوى الفتاة لهذا العقوق الخسيس (١)

إلا أنه لا يذكر لنا ماذا فعل من أجلها ، وحين يتعجب من فعلتها يصف العلاقة التي كانت تربطهما في صدق – دون أن يشعر – إذ يقول :

ولكن لحمي .. دمي .. هل يثور ؟ (٢) .

وليست جسيكا وحدها هي التي فرّت من منزل شايلوك ، بل هناك خادمه لونسلوت الذي يترك خدمته ، وينتقل إلى خدمة السيد باسانيو، وهو يفعل ذلك لأنه لم يعد يحتمل يهودية شايلوك وبخله – وهما أمران متلازمان – فهو يقول لأبيه :

" إذ أنَّ مولايَ يهودي أصيل ! (يضحك) والآن تأتيه هديّةٌ ! وليس حَبْلَ مَشْنَقَةْ ! لقد هَلَكْتُ جوعاً عندهُ . . .(يضع أصابعه على أضلاعه ويأخذ بيد جوبو لكي يتحسس أصابعه موهماً إيّاه أنّها أضلاعه) وهــذه الضلوع أصبحتْ مثلَ الأصابع ! .... : " ها قد أتى (باسانيو) ... أسرع إليه يا أبي فإنَّني سأنتمي إلى اليهود إن ظللتُ أخدُمُ اليهُوْد !"(٣) .

وعلاقة شايلوك بخادمه تظهر سمة أخرى في شخصية اليهودي، وهي أنه ليس من النوع الذي يظهر عواطفه ، فهو مثلاً يرغب في بقاء لونسلوت ،

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١١٨ .

(٢) نفسه ،

(٣) نفسه ، ص : ٨٢ .

ولا يريده أن يتركه لباسانيو ، لكنه لا يصارحه بذلك بطريق مباشر:

شايلوك :

في الغدِ سوفَ تَرَى وبعينيكَ احْكُمْ
سترى الفارقَ بين حياتك عندي
وحياتك في منزل (باسانيو) (منادياً) جسيكا !
لن تجدَ طعاماً يُشبعُ نهمكْ (منادياً) جسيكا !
لن تقضي يومك في نومٍ وغطيطْ ...
لن تجد ثياباً تُبْليها .. (منادياً) جسيكا .. جسيكا !

لونسلوت :

هيَّا .. (جسيكا) !

شايلوك :

من أمَرَكَ أن تدعُوَها ؟ لم آمرك أنا أن تدعُوَها !(١) .

وهكذا يعبّرشايلوك عن رغبته في بقاء لونسلوت بشكل طفولي مضحك. والواقع أن عنصر الإضحاك لا يغيب عن شخصية اليهودي في كل المواقف التي يمرّ بها ، والذين أهملوا هذا الجانب الهام في شايلوك أفقدوا شخصيته أهم عناصر جاذبيتها وسحرها .

وبعد فرار جسيكا كان على شايلوك أن يقابل ذلك الجمع وحيداً . فكل من حوله من المسيحيين يبادله الشعور بالكراهية والاحتقار . وليس من بين شخصيات المسرحية من يمتدح شايلوك أو يذكره بخير ، فالجميع – إذا ما استثنينا توبال وكوش ، وهما لا يستحقان الذكر – يصبّ جام غضبه على اليهودي وينعته بأقبح الصفات فهو بالنسبة إليهم اليهودي النذل واليهودي

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٩١-٩٢ .

الكلب والشيطان والوغد المجرد من العاطفة والذئب المتعطش للدماء . وتتسم معاملتهم له بالسخرية والاحتقار .

ويتعامل معهم شايلوك بنفس الروح ، فهو يحتقرهم ويسعى إلى إشعارهم بتميزه واختلافه عنهم ، فهو إنسان متعقل يجيد جمع المال وحفظه ، أما التبذير والإسراف فهو شأن النصارى الحمقى ، وإخلاصاً منه لهذا المبدأ الذي يجب أن يمنح الأولوية يتنازل شايلوك ويوافق على تلبية دعوة باسانيو للعشاء :

شايلوك :

لقد دُعِيتُ للعَشَاء يا ابنتي وهذه مفاتيحي ...
لكن لماذا أذهبُ ؟ لا إنني لم أُدْعَ حباً بل نفاقاً ورياءً !
لم لا ؟ سأذهب رغم أنّي أكرهه !
لم لا ؟ سآكلُ من طعام المسرفِ النَّصراني !(١).

وما يفعله شايلوك هنا على درجة من الخطورة إذ أنه بموافقته هذه يتخطى حدود العلاقة الصارمة التي سبق أن رأى أنها لا بد أن تحكم علاقته بالنصارى ، والتي تصوّر اليهود كمجتمع معزول عن باقي المجتمعات يفصله منها طبيعته المختلفة ، وقوانينه الخاصة التي يظهر شايلوك حرصاً عليها في استقلالية من جانبه ، مظهراً احتقاره للمسيحيين ورفضه الاختلاط بهم ، إذا ما كان ذلك يهدد هويته اليهودية بالخطر :

باسانيو :

فانّي أدعوكَ للعشاءِ إن أحببت

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٩٢ .

شايلوك :

(لنفسه) لأشمَّ رائحةَ الخنازير ؟ لأذوقَ لَحْمَ من أدانه َنبيُّ

الناصرة ُنبيكم !

إذ أدخلَ الشيطانَ في جسده ؟ كلاّ ؟

إذ أنني أبيع منكمُ وأشتري

وأقبل الحديثَ بينكمْ وصُحْبَةَ الطَّريقْ

لكنني لا أستطيع أن أذوق أكلكم وشرابكم

أو أن أصلّي معكم !(١) .

وحرص شايلوك على هويته اليهودية من الأمور التي حاول أن يؤكدها لمن حوله في مباهاة واعتزاز لانتسابه إلى تلك الأمّة المباركة - كما يعتقد اليهود - والأمثلة كثيرة ، فلا تكاد تخلو خطبه من إشارة إلى أنبيائهم ، وما يميّز أمته عن غيرها . فيقول :

شايلوك :

أحلفُ بالعصا التي طَافَ بها يعقوبُ إني راغبُ

عن هذه الوليمة ! لكنني سأذهب !(٢) .

ويقسم بعهد السبت :

شايلوك :

أطلعتُ سيادتَكُمْ من قَبْلُ على عزمي وحَلفتُ بعهدِ السَّبت

أن آخذَ حقّي وأنفّذ شرطَ العَقْد(٣) .

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٣ .

(٢) نفسه ، ص : ٩٣ .

(٣) نفسه ، ص : ١٦١ .

ويستشهد بالتوراة – المحرفة – ليقنع أنطونيو بشرعية الربا :

شيلوك :

كنتُ أظنك لا تتعاملُ بالأرباحْ !

أنطونيو :

أبداً ... إطلاقاً !

شيلوك :

هل تذكرون قصةَ التَّوراةِ عن يَعْقُوبْ ؟[١]
يعقوبُ كان راعياً وعنده أغنام عَمِّه (لابان)
وكان يعقوبُ الذي نعنيه ثالثَ الرُّسُلْ
من نَسْلِ إبراهيم
بِفَضْلِ حيلةٍ قد دبَّرَتْها أمُّهُ .

أنطونيو :

نعم ... نعم ... هل كان يأخذُ الربا ؟

شيلوك :

ليس الرِّبا .. ليس الرِّبا صراحةً
لكن إليكمْ ما فَعَلْ
قال له (لابانُ) أن ينالَ أجْرَهُ عَيْناً من الحُمْلان
إن وُلِدَتْ له رقطاءَ أو بَلْقاءْ
وهكذا جاء الحصيف عندما حَمَلَتْ نِعاجُه
بالأفرع الرقطاءِ والبلقاءْ ...
حتى توحَّمَتْ عليها هذه النعاج

---

(١) القصة التي يشير إليها شايلوك موجودة في الاصحاح الثلاثين من سفر التكوين ، الآيات :٢٥ - ٤٣ .

وأصبحتْ حُمْلانُها ملكاً لهُ !
وهكذا اغتنى بل إنه حَلَّت عليه البركةْ !
وكُلُّ ربح قد أُحِلّ ... ما لم يكُنْ بالسرقة !

أنطونيو :

بل ذاك كان مُخاطَرةْ
ولم يكُنْ في طوقه إنجَاحُها
بل ساعَدَته يَدُ السَّمَاء !

(يضحك من جهل شايلوك)

هل سُقْتَ ذلك المَثَلْ
حتى تُحلَّلَ الرِّبا ؟
وكيف تستوي النعاجُ والخرافُ
بالكنوزِ فضةً وذَهَبا ؟ !(١) .

شيلوك :

لا أستطيع أن أقولَ غير أنني جعلتُ ذهبي
يزداد مثل الغنمِ ....(٢) .

---

(١) يذكر تشارلتون أن الفرق الذي يشير إليه أنطونيو بين ما فعله يعقوب - عليه السلام - وما يفعله شايلوك قد نوقش منذ القدم حيث يشير إليه أرسطو في كتابه (Politics) أثناء مناقشته للجوانب المفيدة في تنمية الأموال ، فيذكر أن تنمية المال عن طريق الفاكهة ، والحيوانات ، أمر طبيعي دائماً ، وعرض لباقي الطرق مثل المقايضة والخدمة وغير ذلك ، وذكر أن أكثر الأنواع الممقوتة في تنمية المال هو الربا ، وذلك لأن الربا يجلب المال من المال كما لو أن المال يلد مالاً ، ولهذا فهو غير طبيعي على الإطلاق ، وقد كان هذا الجدال مألوفاً بشكل عام في القرن السادس عشر . ينظر :

Charlton, Shakespearian Comedy , pp . 141 - 142 .

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٥ - ٦٦ .

والنقـاش السـابق حـول الربا ومـحـاولة شـايلوك حل المسـألة بشكل جذري يشـير إلـى حيوية تلك القضـية آنذاك . فقد كان الربا يعد خطيئة وجريمة يُعاقب مرتكبها ، ثم سمح بممارستـه في القرن السادس عشر ، وحُددت الفائدة بمقدار عشرة في المائة من قيمة القرض . وقد حدث ذلك بعد أن أصبح الاقتراض ضرورة للكثيرين ، وتورط فيه عدد من النبلاء ، واضطرت الملكة إليزابيت إلى الاقتراض من بنوك أوربية ، بل إن فرقة شكسبير نفسها استدانت مبلغاً كبيراً من المال ، وذلك من أجل بناء مسرح الجلوب . وبالرغم من ذلك ظل التـعامل بالربا من الأعمـال المـقوتة التي ينظر إليـها المجـتمع المسيحي كخطيئة[١] . ووجد اليهود في ذلك فرصة سانحة إذ كـان يُسمح لهم بممارسـة الربا ، فـأحسنوا استـغلال هذه الفرصـة ، ونجـحوا عن طريق ممارسـتهم الربوية في أن يسـيطروا اقـتصادياً ويبرعـوا في جـمع المال لما اشـتهروا به من جشع وحرص وقسوة ، وبذلك أضافوا سبباً جديداً إلى أسباب العداء بينهم وبين المسيحيين . إذن فعلاقة شايلوك – كيهودي – بالربا علاقة مصيرية وهو في الحوار السابق يحاول أن يضفي عليها طابعاً دينياً ، ويثبت أن ما يربحه مال حلال ومبارك ! وهذا ما يعترض عليه التاجر المسيحي، فيسـخر منه ويشكّك في ولاء شايلوك الديني فهو آخر من يتحدث عن الدين وعن الأنبـيـاء . وقـد تعـرضت مسـألة ولاء شـايلوك الديني لقـدر من الشك والزعزعة مرة أخرى وذلك في المحكمة عندما كتبت النجاة لأنطونيو وجاء دوره ليشترط ، فرأى أن يخلّص شايلوك من يهوديته فأمره بالتنصّر ، وترك دين آبائه . ولم يعترض شايلوك كما فعل حين سمع قرار توزيع ثروته ، وإن لم يكن في وسعه أن يعترض ، فقد كان بإمكانه على الأقل أن يبدي امتعاضه وكراهيته للمحكمة ، التي وافقت على سلبه هويته اليهودية . وهذا يجعل تعصبه الديني يظهر مزيفاً أو أقل بكثير من الحجم الذي حاول شايلوك أن يصوّره لنا ، ويستند عليه كنوع من التميز .

---

(١) Brown, ed. The Merchant of Venice, p.xliii.

واهتمام شايلوك بالمال وحرصه عليه يجعلني أنظر إلى هذا العنصر كمفتاح لشخصيته ، فصورة شايلوك الجشع والطماع تطغى على باقي الصور ، وتبدو أكثر إلحاحاً من الجوانب الأخرى لتلك الشخصية المثيرة . وإذا كانت هناك أسبابٌ كثيرة تدفعه للتخلص من أنطونيو والانتقام منه ، فإنني أرى أن المال يأتي في مقدمة تلك الأسباب . وأقواله تكشف عن ذلك في وضوح ، فقد قرر أكثر من مرة أن الخلاص من أنطونيو يعني أنه سيتمكن من مزاولة عمله كمرابٍ ، دون أن يتعرض للخسارة . وهو يسر بذلك لتوبال ابن جلدته :

شايلوك :

"...إن أخلف المَوْعِد ، فسوف أنْزِعُ قلبهُ ! وحينما تخْلُصُ منه البندقية، سأعقِدُ الصفقاتِ كيفما أشاء ! " ....(١) .

وأثناء ذلك الانفجار الشديد في عاطفته بعد هروب جسيكا نجده يقول:

شايلوك :

.... " الويلُ إن لَمْ يلتزمْ بالعَقْد ! قد كان يدعوني مُرابياً! الويلُ إن لم يلتزمْ بالعقد! ويقرض النقودَ قرضاً حَسَناً ! شأنَ النصارى منكُمْ ! الويل إنْ لم يلتزمْ بالعقد ! "(٢) .

وبعد وقوع أنطونيو في قبضته يصيح في الحارس المتهور الذي يسمح له بالخروج من السجن ويسير معه في شوارع البندقية :

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٢٢ .

(٢) نفسه ، ص : ١١٩ .

شايلوك :

يا أيها السَّجَّان لا تَدَعْهُ يفلِتْ ... ولا تُحَدثني عن الرَّحمةِ قط !

فذلك المأفونُ كان يُقْرِضُ النقودَ قرضاً حَسَنا !

إحرصْ عليه أيُّها السَّجَّان !(١) .

وقد يبدو قولي بأن المال هو همّ شايلوك الأول متعارضاً مع ما فعله اليهودي حينما رفض عرض باسانيو السخي في المحكمة ، عندما عرض عليه مضاعفة مبلغ القرض ست مرات مقابل تخليص أنطونيو . والواقع أن تفسير ذلك متاح لنا إذا نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر شايلوك فهو كصاحب نظرة مستقبلية – كما أثبت لنا ذلك من خلال شرطه الفكه – وكمراب محترف بكل عقليته الدقيقة وحساباته المضمونة ، كان يعلم أن المال الذي يعرضه عليه باسانيو لا يساوي شيئاً إذا ما قيس بالمكاسب التي يمكن أن يحصل عليها عندما ينجح في التخلص من أنطونيو ؛ لأن ذلك سيمكنه من رفع سعر الفائدة، ونهب ما في أيدي زبائنه ، دون خوف أو وجل . وهذا التصور من جانب شكسبير لجشع شايلوك لم يأت من فراغ ، فقد عرف عن اليهود تكالبهم على المال وتوجيه كل طاقاتهم لجمعه ومضاعفته ، حتى هددت قوّتهم الاقتصادية المجتمع المسيحي آنذاك .

وما ذكرته سابقاً لا يعني أن دافع شايلوك للانتقام من أنطونيو كان حبه للمال وشغفه به ؛ فمثل هذا التحديد والتبسيط لا يتناسب مع شخصية من صنع شكسبير ، الذي يمتاز بصدق تصويره للنفس البشرية ، والحياة التي تحياها بكل ما تزخر به من تعقيدات وتناقضات ، تثير الحيرة والارتباك . وقد باح لنا شايلوك وفي أكثر من مرة بحقيقة شعوره تجاه التاجر المسيحي ، وظهر أن هناك أكثر من سبب واحد يدفعه لبغض أنطونيو والتربص به ، فهو

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٢٢ .

يقول محدثاً نفسه حين رأى أنطونيو :

شايلوك :

(لنفسه) كما يتظاهرُ بالتقوى والورع
أكرهُهُ فهو مسيحيٌ ... ويزيد كراهية له
إقراضُ المال بلا ربح ضَعَةً منه وغَفْلةْ
مما يُخْفِضُ سعْرَ الفائدةِ على الأموالْ
في هذي البلدة ...
يا ليتَ الفرصةَ تَسْنَحُ لي
فأفاجئُهُ في لحظةِ ضعفٍ
كي أطعمَ ذاك الحقدَ الراسخَ منه فأُتْخِمَهُ !
لِمَ يكرهُ شعب اللّه المختارْ ؟
لِمَ يَهْجوني وسط التّجارْ ؟ ...(١) .

وتشير عبارات شايلوك إلى شعور الاحتقار والكراهية المتبادل بين الفريقين ، وشكسبير بذلك يعكس حقيقة بديهية عن طبيعة العلاقة بين المسيحي واليهودي آنذاك . ولا بد أن هذا المعنى كان له وقع معين في نفس الجمهور في ذلك الوقت . لكن شكسبير لم يقف بشايلوك عند حدود الصوررة التقليدية لليهودي كما كانت المجتمعات الغربية تنظر إليه ، بل تعدى ذلك إلى نوع من المعايشة وقراءة خبايا النفس ، وهو فن برع فيه شكسبير وتميز به ، وبذلك تمكن من أن يطلعنا على دخيلة اليهودي ، بماذا يفكر ، وكيف يشعر ، ومنحه فرصة ذهبية ليعبر عن وجهة نظره ويبثّنا همومه ، وما يثقل خاطره كواحد من بني البشر . ومعاناة شايلوك مع أنطونيو يفصّلها لنا اليهودي على

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٣ - ٦٤ .

نـحــو واضــح عنــدمـــا انفجر يعبّر عن شكواه ، وما يشعر به من مهانة واضطهاد :

شايلوك :

يا أيها السنيور (أنطونيو) !
لطالما قابلْتني في بُورصَةِ (الريالتو)
وطالما سَخْرتَ بي ولُمتنِي على الرِّبا
وطالما احتملتُ ذلك صَابراً
فالاحتمالُ طبع هذه العشيرة !
كم قلتَ إني كافرٌ وسفاحٌ وكَلبٌ !
وكم بَصقتَ فَوْقَ جُوخِ سُتْرتي
لأخذ ربحٍ من حلالِ ثروتي !
هل أنت مُحتاجٌ إليّ الآن ؟
هل جئتَ تسألُ الغريمَ بعضَ المال ؟
وبعد أن بصقت فوقَ لحيتي
وبعد أن رَكلتنِي
كأنني كلبٌ غريبٌ عند بابك ؟
الآن تأتيني وتطلبُ مالاً ؟ ماذا عساي أقول لك ؟
ألا يحق لي أن أسألكْ :
وهل لَدَى الكلاب مالْ ؟
هل يستطيع الكلبُ إقراضَ النقود ؟
تريد مني الإنحناءَ والركوعْ
والهمسَ كالعبيد في مَذَلّةِ الخشوعْ
وأن أقول في خُضوعْ
يا سيدي العظيم : لقد بصقتَ يومَ الأربعاءِ فوق لِحْيتي

وأنت في يوم قريب سمّتني الهَوانْ
وقلت إنني كالكلبِ آناً بعد آنْ
وما جزاء المكرماتِ الغامرَة
إلا بتقديمِ القروض الوافرَة !(١) .

ونلمس من كلمات شايلوك وطريقة صياغته لشكواه صدق معاناته وتأثره الشديد بما لقيه من اضطهاد وذل على يد أنطونيو ، فهو يذكر العبارات القاسية التي وجهت إليه ، وتحتفظ ذاكرته بمكان وزمان ما استمع إليه منها . ويبدو شايلوك غاضباً بشكل خاص من وصفه بالكلب ومناداته بهذا الوصف . وتعدّ هذه الخطبه من أخطر الخطب التي جاءت في المسرحية . فهي ، كما يرى بالمر تظهر – لأول مرة – اليهودي كصاحب قضية و " علاوة على ذلك يطرح اليهودي قضيته في منطق رهيب جعله الاضطهاد حاداً إلى أبعد مدى – وبعاطفة لا يمكن معها أن يحجب قدراً من المعاناة . إنها تعكس عقلية ذات عمل محدود ، تتركز حول نفسها بشدّة ، لدرجة أنه لا يمكن لها أن تعبر عن ذاتها إلا من خلال التكرار ، الذي يتصف بالإيقاعية فيما يشبه التأثير المغناطيسي"(٢) :

you gave rated me about my money...Shylock we would have moneys.. moneys is your suit.. you call me misbeliever , cut-throat dog.. hath a dog money ?...(3)

وشايلوك وهو يشرح معاناته وما لقيه من ظلم على يد أنطونيو يحاول

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٧ – ٦٨ .

(٢) Palmer , Comical characters of Shakespeare , pp. 419 - 420 .

(٣) Brown, ed. The Merchant of Venice, p. 28.

كما يقول تشارلتون : أن يصل إلى خصمه إنسانياً بعدما فشل في التأثير فيه من الناحية العقلية (١) . ولم ينجح في إقناعه بشرعية الربا . وإذا كان شكسبير منح شايلوك فرصة ليظهر ظلم من حوله له ، فإنه جعل أنطونيو يجيبه إجابة تذكّرنا أننا نستمع إلى يهودي ، يستحق كل ما تعرض له من إهانات وظلم :

أنطونيو :

لا أستبعدُ أن أدْعُوَك بنفسِ الألفاظْ
أو أن أشْتُمَكَ وأبْصُقَ في وَجْهِك(٢) .

وأعتقد أن كلمات أنطونيو وقعت موقعاً حسناً في نفس الجمهور الإليزابيثي ، الذي عدّها شجاعة وذكاء وحسن فهم من جانب التاجر ، في ظلّ معرفة ذلك المجتمع باليهودي الكلب ، وما جبلت عليه نفسه من شر وخبث .

والواقع أن شايلوك منح أكثر من فرصة واحدة ليظهر كصاحب قضية، ترك للجمهور وحده الحكم على مدى صدقها أو زيفها ، ولعلّ أوضح الأمثلة على ذلك خطبته المشهورة " أليس لليهودي عينان ؟ " والتي يقول فيها رداً على سؤال ساليريو له عمّا ينتوي فعله إذا تأخر أنطونيو عن سداد القرض :

شايلوك :

. "سأعدُّ منه الطُّعمَ للأسماكْ !حتى إذا لم يُشْبِعْ النهّم، فسوف يُشْبِعُ انتقامي! كم سبّني كم لطَّخَ اسمي ! وأضاعَ مني نِصْفَ مليون ! يضحك من خسائري ، يَسْخَرْ من مكاسبي،عشيرتي يُهينُها ،

---

(١) . Charlton , Shakespearian Comedy , p. 134.

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٨ .

وكُلَّ صفقةٍ يفسدُها ، يطفيءُ وُدَّ الأصدقاءْ ، يلهبُ نيرانالعَداءْ ، وما السببْ ؟ لا شيء إلا أنني يهودي ! حقاً يهودي ! أفماله عينانْ ؟ أوَ ما لديه يدان ؟ أوماله مثلَ المسيحيِّ حواس ؟ أوماله الأطرافُ والأعضاءُ والمَشاعرْ ؟ أفمَا يحبُّ مثلَه ويكْرَه ؟ يأكُلُ نفسَ مأكلهْ ، يجرَحُه نفسُ السِّلاَحْ ، تُصيبُهُ الأمراضُ ذاتُها ؟ يُبْرِئُه نفسُ العلاج ؟ ألا نحسُّ البردَ في الشتاءْ ، والحرَّ في الصيف معاً ؟ إذا وَخَزتُمونا ننزفُ الدِّماءَ ، وإن تُدَغْدغُونا سَوْفَ نَضْحَكْ ، إذا سقيتمونا السُّمَّ متْنا وإن ظُلِمنا منكم انتقمنا ! فنحن في هذا سواء ، لِمَ لا إذنْ فيما سواه ؟ إن أوقع العبراني ، ظُلماً بنصراني، فهل ينالُ رحمةً لا بل يناله القِصَاصْ ! وهكذا إذا أُضيرَ منكمُ اليهودي ، فعليه أن يثْأَرْ ! منكم تعلّمتُ الأذى ودرستُهُ ولسوف أوقعُهُ بِكُمْ بل ليس لي إلاّ التَّفوُّقُ فيه ! "(١) .

وشايلوك يلقي هذه الخطبة في وقت عصيب بالنسبة له ، فهو يقولها بعد فرار ابنته جسيكا مع المسيحي لورنزو . وهي تختلف عن تلك التي توجه بها لأنطونيو ، فهو هنا يتجاوز معاناته الشخصية ، ليعبر عن معاناة شعب وأمّة في بلاغة وقوة أخاذتين . وهي تمتاز - كباقي خطبه - بشدة التركيز والمنطقية والصلابة على نحو ملحوظ ، وقد كان لهذه الخطبة تأثير كبير في الدارسين والمتلقين ، ونظر بعضهم إليها على أنها تسلط الضوء على الجانب الإنساني في شايلوك ، وما عاناه من اضطهاد المسيحيين ، وظلمهم له ، وتصور إلى أي مدى من التطرف ذهب المجتمع المسيحي في معاملته لليهود تحت تأثير تلك الصورة المألوفة عنهم . وليس من المستبعد أن يكون شكسبير قد اطلّع على بعض تلك الاحتجاجات التي لا بد أنها صدرت من بعض اليهود، وربما كانت كلمات شايلوك صدى لتلك الاحتجاجات . وعلى الرغم من

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١١٩ - ١٢٠ .

كلماته المؤثرة ومنطقه القوي فإننا إذا ما دققنا النظر فيما يقول فإننا سنلحظ أن موضوع خطبته لم يكن التسامح ، بل الانتقام ، وأنه لم يكن يطالب بالمساواة بين اليهودي والمسيحي ، بل بحقّه في قتل أنطونيو – فهو يريد أن يثبت – كما يقول ستول **Stoll**– أنه كيهودي فهو ليس أقل من إنسان ولهذا فإن له الحق – لا في الاحترام أو الشفقة كما فهمها النقاد ولقرن من الزمان – بل في الانتقام ، وادعاءاته ليست نبيلة ولا عظيمة، بل هي في حقيقتها دعوى للانغماس في الانتقام بكل قسوته(١) . ويقرر ستول خطأ النقاد الذين رأوا في خطبته دلالةً على إنسانية شايلوك قائلاً : " وبينما دافع شايلوك عن نفسه فيما يعتزم القيام به ، جعلناه نحن يدافع عن جنسه ضد كل الذي ناله ، وبينما بسط دعواه من أجل المطالبة بحقه في الانتقام ، حوّلنا نحن هذه الدعوى إلى مطالبه بالمساواة " . وقد وقع هذا الخطأ بسبب تناولهم النص بعيداً عن السياق فلم ينسَ الجميع كيف تبدأ الخطبة وكيف تنتهي وحسب ، بل فشلوا في أن يلحظوا التهديد الذي يسري من خلالها ، فلم تكن فكرته أن اليهود عوملوا بطريقة لا إنسانية ، بل إن لك من يهودي أسيئت معاملته أن تتوقع مثلما تتوقع من مسيحي الانتقام وبشكل أكبر "(٢) .

ولا شك أن هذه الخطبة تعدّ من أشهر الخطب التي جاءت على لسان شخصيات شكسبير في هذه المسرحية وغيرها ، وقد ارتبط ذكرها بالحديث عن العرقية والتعصب الجنسي والديني ، واضطهاد جماعة لأخرى . ونظر كثير من النقاد بسببها إلى شكسبير نظرة إكبار وإجلال ، لتبنيه لهذه القضية الإنسانية في ذلك الزمن ، الذي شهد عداءً شديداً للسامية . وعليه فإن القول بأن هدف شايلوك كان تسويغ انتقامه الوحشي ، ينسف كل هذا ويتناقض معه ، وينعكس بالتالي على شخصيته وعلى المسرحية بشكل عام ؛ ومن هنا فالأمر على جانب كبير من الأهمية – كما أرى – فهناك من نظر إلى شايلوك

---

(١) E.E.Stoll , " Shylock: A Comical Villain," in His Infinite Variety , Major Shakespearian Criticism Since Johnson, ed. Paul N.Siegel (New York: J.B.Lippincott Company , 1964) , pp . 136 - 137

(٢) Ibid., p , 146 .

تحت تأثير كلماته المؤثرة كشخصية رومانتيكية . ويتفق بالمر مع ستول في أن السبب في وجود مثل هذا الخطأ جاء من كون تلك الخطبة اقتبست عدة مرات، دون اعتبار ضئيل لسياقها وأدى ذلك إلى وجود شخصية شايلوك الرومانتيكية، الأمر الذي قاد النقاد وبشكل خاطيء إلى أن ينظروا إلى شكسبير كمدافع عن الإحسان والإنسانية ، بينما كان عليهم بشكل أنسب ، أن يعجبوا بعبقريته كدرامي ، ومعرفته بكل أنوا ع وأحوال البشر ، "وهي تبدو كدعوى للإحسان ، ومع ذلك فإن تناولها في سياقها شيء آخر وفي نفس الوقت شيء أكبر . فموضوع شايلوك ليس الإحسان ، بل الانتقام ، فهو سوف ينال لحم أنطونيو حتى ولو يعدّ منه طعماً للسمك ... ولا يقلل هذا من أهمية الخطبة بل على العكس يزيد من تلك الأهمية ، فأكثر نتائج الظلم فظاعة يكمن في كونها لا تحط من قدر المضطهِد وحسب ، بل وتنال المضطهَد أيضاً"(١) .

غير أن هذه الخطبة إذا كانت تسجل كنقطة لصالح شايلوك ، فإن شكسبير قد حشد الكثير من المواقف التي تمنعنا في حزم من أن نتعاطف مع اليهودي ، أو ننظر إليه كشخصية تراجيدية ، إذ يعرضه – وبعد هذه الخطبة مباشرة – للسخرية والإضحاك ويجعله هدفاً لهما ، وذلك من خلال هذا الحوار العجيب الذي يدور بينه وبين توبال اليهودي :

توبال :

لا بلْ حلّ النَّحسُ بغيركَ أيضاً ! حَلَّ بأنطونيو .. قالوا لي ذلك في جنْوا

شيلوك :

ماذا ماذا ماذا ؟ النحس ؟ النحس ؟

توبال :

غَرَقَتْ إحدى سفُنِه ، أثناء العودةِ من ميناء طرابلس !

---

(١) Palmer , Comical Characters of Shakespeare , p . 427

شيلوك :

حمداً للّه ! حمداً لله ! هل هذا حق ؟ هل هذا حق ؟

توبال :

حادثتُ النّاجينَ من الملاحين !

شيلوك :

شكراً يا (توبال) الرائع ! ما أحسنَها من أنباء ! ما أطيبها من أنباء! هاهاها .. أسمعتَ بهذا في جنوا ؟

توبال :

سمعتُ أن (جسيكا) ، قد أنفقتْ في ليلة واحدة ، سبعين ديناراً !

شيلوك :

لقد طعنتني بخنْجرٍ إذ لن أرى ذهبي .. هيهاتَ بعدَ اليوْم ! سبعون ديناراً مَعاً ؟ سبعونَ ديناراً !

توبال :

وعاد كثير من الدائنين إلى البندقية في صُحبتي ، وهم يحلفون بإشهارِ إفلاسهِ عن قريب !

شيلوك :

ما أسعدني ما أهنأني ! سأعذّبه وأُنكلّ به ! ما أسعدني !

توبال :

ورأيتُ خاتماً من الزَّبَرجَدْ ، مع واحدٍ منهم ، أعطته إيّاه ابنتك ، ثمناً لقِردْ !

شيلوك :

ملعونةٌ يا (جسيكا) !(توبال) قد عذَّبتَني! الخاتم الزبرجد ؟ لقد أخذتْهُ هديةً من زوجتي (ليحا) يرحمها اللّه! أيام خطبتنا ! ولست أقبلُ التفريطَ فيه ، حتى ولو أعطيتُ ما في الأرض من قرود![١] .

---

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٢١ - ١٢٢ .

وقد كان في وسع توبال بالطبع أن يختار طريقة أخرى غير هذه الطريقة العجيبة ، للإدلاء بما لديه من معلومات دون أن يعرّض شايلوك لهذه التجربة القاسية ، التي جعلته هدفاً للسخرية . وشكسبير يفعل هذا باليهودي بعد أن مكنه قبلها بلحظة من أن يمسك بزمام الموقف ليحوله بعدها إلى دمية في يد توبال – وكما يقول ستول فقد كان شايلوك في المحادثة مثل دمية يمسك بحبالها توبال ؛ فهو مرة يغرق في الحزن من أجل دوقياته أو ابنته ، ومرة في السعادة من أجل دمار أنطونيو ، ومرة في غضبه على صفقة القرود البرية ، والجمهور الإليزابيثي وبعض قراء عصرنا يجدون التقويم مضحكاً ، بينما يجد الآخرون أنه من الصعب أن تضحك على هذا الأمر . وخطأ هؤلاء النقاد الذين تعاطفوا معه أنهم نظروا إلى المسرحية بشكل منفصل ، ولم يأخذوها كعمل موحّد(١) . واستسلام شايلوك لتوبال يجعل استجابته آلية محضة كما يذكر باربر : " ويصبح شايلوك أراجوزاً في اللحظة التي يعلق فيها في مصيدة الاستجابات الانعكاسية المكره عليها ، وبدلاً من أن يتحكم في الآليّة تحكُمــه هي : " **O my ducats ! O my daughter** " وفي النهاية بعد استعراض خطره وعاطفته يصبح مضحكاً عندما يرقص بهجة وحزنا كما تشاء حيال توبال له . وبعض النقاد وضع قيمة عاطفية لقضية خاتم الزواج عند شايلوك لتمحو الطابع الهمجي الذي يتركه انتقامه . وهناك تعاطف لكنه أطعم في جدار الكوميديا وهكذا جاء ليزيد ضحكنا عليه . وبهلوانية شايلوك مضحكة ودرامية في نفس الوقت(٢) . والواقع أن شايلوك بعد فرار جسيكا بماله ومجوهراته يبدو فاقداً لتوازنه ولقدرته علي التحكم .

ولا شك أن خيانة جسيكا لأبيها ، وفرارها بتلك الغنيمة مع أحد

---

(١) Stoll, " Shylock : A Comical Villain," pp . 138 - 139.

(٢) C.L. Barber , Shakespeare's Festive Comedy : A Study of Dramatic form and its Realation to Social Custom , (New Jerssey : Princeton University Press , n. d.) pp. 183 - 184

المسيحيين من المواقف العصيبة التي تعرض لها اليهودي وهزته بعمق . فقد كانت الشخص الوحيد الذي يثق به في عزلته الشديدة ووحدته القاسية ، وهو موقف مأساوي ، دون أدنى شك -بالنسبة لليهودي - ومع هذا فإن ردّة فعله -على الرغم من شدتها- أتت لتدعم الجانب الكوميدي في هذه الشخصية المثيرة . ومن اللافت للانتباه أن شكسبير يدع سولانيو يصفها لنا قبل أن نراها بأنفسنا :

سولانيو :

لم أسمعْ قطُّ صُراخاً وعويلاً أغربَ من هذا !
إذ جعل العبرانيُّ الكلبُ يولولُ في الطرقات
بل يبكي بنشيجٍ مُخْتلطِ الأنّاتْ :
" وابنتاهْ ! وأموالي .. وابنتاه ! "
" هربت مع نصراني ! فتنصّرت الأموال ! "(١) .

وهذا يشبه ما نجده في مسرحية (الليلة الثانية عشرة) حين تخبر ميري السير توبي ، والسير أندرو وفابيان والجمهور كيف تصرف مالفوليو بحمق، وتقلّده لهم قبل أن يروا ذلك بأنفسهم .

ولا شك - كما سبق أن ذكرت - أن ما فعلته جسيكا كان فوق احتمال شايلوك ، وقد بدا الرجل وكأنه فقد صوابه ، وها هو أمامنا في حالة محزنة ومضحكة لا تختلف عما رواه لنا سولانيو :

شايلوك :

ويلي ويلي ويلي ! ضاعتْ منّي ماسّة ، قيمتها ألف دينارْ جئت بها

---

(١) د . عناني، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٠٥ .

من ألمانيا ، لكأنَّ اللعنةَ ما حلّتْ في أُمتِنا حتى اليوم ، ما أحسَسْتُ بها إلاّ اليوم ! ألفا دينارٍ يا ويلي ! وجواهُر ونفائسُ أخرى ، أتمنى لو ماتت جسيكا بين يديّ وبأُذنيها الأقراطْ ! بل ليتَ الموتَ يُسَجِّيها في نعشٍ فيه دنانيري . ألم تسمع أخباراً عنها ؟ ويلي ! لا أدري كم كلّفَني هذا البحث !خُسْرانٌ يجلبُ خُسراناً ! فاللصُّ مضى بالمال ؟ والبحث يكلفُ مالاً ! "(١) .....

وبالرغم من صعوبة الموقف فان تعاطفنا مع شايلوك يبدو مستحيلاً أمام هذه الطريقة المثيرة للضحك التي اختار شكسبير أن يظهره بها ، وكما يقول ستول " فنجد الباعث على الشفقة يسير جنباً إلى جنب مع الضحك . فهو لا يتمنى ابنته جثة عند قد ميه بدون الجواهر في أذنيها والمال في كفنها . وحين يسأل ما إذا كانت هناك أخبار عنها ، لا ينسى أن يقلق بشأن الذي صرف في البحث عن جسيكا . فالضحك وحده هو الحقيقي ، بينما الألم عاطفة أو شعور لحظي"(٢) .

والواقع أن حادثة فرار جسيكا أظهرت أكثر من سمة في شخصية شايلوك ، أو بالأحرى أكدّتها ، مثل جشعه وتعلُّقه الشديد بالمادة وبخله المثير للسخرية . كما أن هذه الحادثة وردّة فعل شايلوك تجاهها أوضحت بما لا يدع مجالاً للشك أن شكسبير كتب هذه المسرحية تحت تأثير دوافع شتى كان من بينها أن ينال من اليهودي ، ولكن بطريقته الخاصة والمميزة ؛ فمشاعره تجاه اليهود لا تختلف عن مشاعر غيره من أبناء مجتمعه الذين كانوا يرون فيه شخصاً كريهاً ، يمتلئ جشعاً وحقداً ودموية ، وتستبد بروحه الأنانية ، وحب

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٢٠-٢٢١.

(٢) . Stoll , " Shylock : A Comical Villain," pp . 139 - 140.

الذات ، وإيثار المصلحة الخاصة ، وهو في نفس الوقت شخصية مضحكة بمنطقها المتزمّت ، وحرصها الشديد ، وأفكارها الغريبة ، وعزلتها المريبة . وإذا كان شكسبير قد منحه أكثر من فرصة في بعض المواضع ليناقش فيها الوضع اليهودي ، ويدين المجتمع المسيحي ، فإن ذلك لم يكن يعني سوى إتاحة المجال لشايلوك ليعبّر عن ذاته في حرية تامة ، تكفّل شكسبير أن يوفرها لشخصيات مسرحه المميز .

والواقع أن هذه الحادثة مكّنت اليهودي من أن يكون له ذلك الحضور في مشهد المحاكمة ، وهو أهم مشاهد المسرحية . وقد حرص شكسبير على أن لا نسيء فهم مغزى هذه الحادثة ، فنظنّ أنها أتت لتسوّغ وحشية شايلوك ودمويته في المحكمة ، كإنسان غدر به وسلب منه ماله عن طريق مؤامرة مسيحية ، تستهدف عجوزاً وحيداً في مجتمع يعاديه ، إذ أن جسيكا تؤكد أنه كان ينوي قتل أنطونيو وصرّح بذلك في وجودها ، أي قبل فرارها :

جسيكا :

أيامَ مُقامي في المنزلِ
أقسَمَ في حَضْرةِ (توبال) و (كُوش)
وهما من أبناءِ المِلّةِ إنَّ القِطعَةَ من لحم غريمه
أثمنُ في نظرِهِ ...
من قيمَةِ ذاكَ الدَّين
حتى ولو ضُوعِفَ مرَّاتٍ عِدَّة(١) .

وإذا كانت تلك الكارثة التي تعرض لها شايلوك قد جعلت منه كرة في قدم كل من سولانيو وساليريو وتوبال . فإننا نلتقي به المحكمة وقد استعاد

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٤١ .

رباطة جأشه ، ومنحه إحساسه العارم بالغضب لخسارته المادية والمعنوية، صلابة ليست غريبة على شخصيته المتزمّتة ، ولكنها ظهرت بشكل أوضح ، وانعكس ذلك على كلماته تركيزاً وحدّة ومنطقية ، فهو – وبكل هدوء– يشرح للدوق ملابسات الموقف ، وحين يشعر بصعوبة تفهمهم لموقفه ، لا يجد مانعاً من الإطالة في الشرح ، وضرب الأمثلة :

شيلوك :

قَدْ تسألُني هَلْ رَطْلٌ من لَحْمٍ فاسدً
أفضلُ من آلاف الديناراتْ ؟
لكنَّكَ لَنْ تحظَى بإجابة
بل سأقولُ لكُم : هذا ما يُمليه مزاجي !
أفلا تُعْتَبرُ إجابةْ ؟
ولنفرضْ أن ببيتى فأراً يُزعجني
أنفقتُ لكي أضع السُّمَّ له عشرة آلافْ !
أفلا يُقبل هذا المنطقْ ؟ أوليست تلك إجابة ؟
بعضُ الناسْ ... تَنْفُر من رأس الخنزير المَشْوِيّ
والبعض يُجنُّ إذا أبصرَ قِطّهَ
والبعضُ يبلِّلُ سرْواله
إن سمع المِزمارَ الأخنفَ في موسيقى القربِ العَذْبةْ
فميولُ الإنسانِ الفطريةْ
تتحكَّمُ في أعماقِه
وتوجه دفَّة إحساسه
وفقاً لِهَواها ... حُباً أو مَقْتاً ! ....(١) .

---

(١) د . عنلني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٦١ – ١٦٢ .

إذن فما ينتوي فعله بأنطونيو من عمل وحشي ليس من حقه وحسب بل هو – كما أراد أن يوحي لمن حوله – أمر اعتيادي يحدث كل يوم ضمن كثير من الأعمال غير المفهومة، والتي يجب أن تُؤخذ على علاّتها وفيَ بساطة . وعليهم أن يتعاملوا مع قضيته بنفس الطريقة . والأمثلةالتي يذكرها تشير إلى ما يحمله لأنطونيو من كره واحتقار شديدين ، فحين يريد أن يشرح رغبته في التخلص منه ، يتداعى إلى ذهنه ذكر الفأر ، والقط ، والخنزير ، وهي ألفاظ تدل ولا شك على مكانة أنطونيو في نفس اليهودي . وكان من المتوقع أن يشير شايلوك إلى المعاملة السيئة التي كان يجدهامن أنطونيو ورفاقه ، ولكنه لا يتطرق إليها ؛ فقد عزف ذلك اللحن حين كان في موقف ضعيف وكانت أقصى أمانيه بعض التفهم من الجانب المسيحي ، وتركه يمارس تجارته الربوية دون مضايقة . أما الآن والعقد في يده ، وكذلك روح أنطونيو ، فإنه صاحب الكلمة الأولى والأخيرة ، وله أن يعبر عن شعوره في صراحة ، فهو يريد رطلاً من لحم أنطونيو كما يملي عليه مزاجه :

بل سأقول لكم : هذا ما يُمْليه مزاجي .

وفي نظري أن هذا التعبير " هذا ما يمليه مزاجي " كان ذا دلالة خاصة بالنسبة للجمهور الإليزابيثي ، الذي يشاهد كل ما يجري بخلفية معينة عن اليهود ، ووحشيتهم ، وما هم عليه من إجرام ودمويه ، وارتباط ذلك بطبعهم وتركيبهم النفسي . لذا فإن الحديث عن الرحمة هي آخر ما يمكن أن يستوعبه شايلوك :

شايلوك

أوليسَ لديكمْ بعضُ عبيد ؟
أوَما ابتعتـُوهُمْ بالمال ؟ أوَ ما سخَّرتُوهم ؟
كحميركمُ وكلابِكمُ وبغالِكم

في أحقرِ مارمتم من أعمال ؟
لقد ابتعتوهمْ بالمالِ ..
أفَلي أن أطلبَ منكم إعتاقَهمُ أو تزويجهمُ منكمْ ....
من أبنائكمُ وبناتكمُ ؟
أفلي أن أعترضَ على ما يَثْقُلُهُمْ من أعباءْ ؟
أفلِي أن أطلبَ منكمْ توفير الفُرشِ الناعمةِ لهمْ
وأطايبَ مأكولاتكِمُ ولحومِكمُ ؟
ستجيبوني ... كلاّ
فعبيدكُمُ مما ملكتْ أيمانكم وكذاك أجيبكُمُو !
إني أطلب رطلاً من لحم كنت ابتعتهْ
ودفعت له أغلى الأسعارْ
ذاملكُ يميني ولسوفَ أنَالُه !(١) ...

وإدانة شكسبير للمجتمع المسيحي واضحة هنا . وإذا ما كان من حق شايلوك – قانونياً – أن يطالب بما ينص عليه العقد فيما بينه وبين أنطونيو فإنه ليس من حق الدوق وباسانيو أن يطالباه بأن يكون رحيماً . وكما يقول بالمر " فإن شايلوك يعرف أكثر من غيره أن المجتمع المسيحي لا يقوم على تلك الرحمة، التي يطالب بها كل من الدوق وبورشيا في سذاجة كبيرة . وهو لا يطلب من المجتمع المسيحي أكثر من أن يُحكِّموا في قضيته تلك المبادىء التي تحكم ميولهم وشئونهم . فللمرء أن يفعل ما يشاء بما يمتلك ، ولحم أنطونيو ملكه ، اكتسبه قانونياً ، واشتراه غالياً . وإذا ما أراد أن يجعله طعماً للأسماك فإن هذا أمر يتعلق به وحده "(٢) .

وبذلك يمنح شكسبير شايلوك الوغد فرصة أخرى ليوبخ المسيحيين

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٦٤ – ١٦٥ .

(٢) . Palmer ,Comical Characters of Shakespeare , pp . 434 - 435

ويسخر منهم ، ويعطيهم درساً في الأخلاق وبطريقة مفحمة . إذ أننا نجد الدوق يتغاضى عن إجابة تساؤلات شايلوك الكثيرة – كما فعل سولانيو وساليريو من قبل عند سماعهم خطبة شايلوك الشهيرة – ويطلب تأجيل القضية .

ويعد هذا الموقف القوي لشايلوك يعرّضه شكسبير مرة أخرى لتجربة مريرة ، تشبه تلك التي خاضها مع ابن جلدته توبال . وذلك عندما خدعته بورشيا ، وأشعرته بكلماتها المشجعّة أنها تقف إلى جانبه ، فصدّقها وأخذ يرقص طرباً على وقع كلماتها ، ورفعها إلى مصاف الأنبياء والرسل :

شايلوك :

قد أتى " دانيال " للحكْمِ هنا
إنّه " دانيالُ " حقاً ؟
أيها القاضي الحصيفُ الشابّ .
كم أجل حكمَتكْ ! ..(١).

فهو يصدّق ما تعد به كلماتها من قرب تحقق مراده :

أنطونيو :

...أتمنى أن تُسْرعَ هذه المحكمةُ باصدارِ الحُكْم

بورشيا :

لِمَ لا ؟ هُوَ ذا إذن : جَهّزْ صَدْركَ للسكّيِّنْ !

شايلوك :

ما أشرفَ هذا القاضي ! ما أعظمَ هذا الشاب !

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٢ .

بورشيا :

يقضي القانونُ بإيقاعِ عقُوبة ..

وأوانُ التنفيذِ الآن كما نصَّ العقد !

شايلوك :

حقٌّ ساطعْ يا للحكمة !

يا لنزاهة هذا القاضي !

عقلك أكبرُ سِنّاً من مظهرك !

بورشيا :

إكشف عن صَدْرِكَ هيا .

شايلوك :

" الصدر " كما يقضي العقد ...

أفلا يذكرُ ذلك يا أشرَفَ قاضٍ ؟

" مما حول القلب " – بالحرف الواحد ! ؟[١] .

وهكذا تستمر بورشيا في مجاراة شايلوك وفي العزف على النغمة التي يحبّها ، وهو – بحسن نيّة – يصفق لها طرباً ، ولا يكف عن ذلك إلاّ حين تتغير لهجتها ، وتتحدث بلغة لا يفهمها ، مع أنها تتعلق بالعقد وبالقانون :

بورشيا :

إصبرْ لحظَةْ ... فهناك أمرٌ آخرْ ...

إذ وفقاً لِنُصوصِ العَقدْ ... لن تُسفكَ منه قَطْرةُ دَمْ ...

أما الألفاظ فواضحةٌ .. " رَطْلٌ من لحم "

هيا نفّذْ شَرْطُ العقد إذنْ

واقطعْ منه رَطْلَ اللحم !

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٤ .

لكنْ إن سُــفِكَتْ منه قطرةُ دمْ ... وهو مسيحيٌّ ...
فلسوفَ تصادَرُ أملاكُكْ ...
ولسوفَ تُضَمُّ أراضيكَ ومنقولاتُك للدولة ..
وفقا لقوانين الدَّولة ! ....(١) .

وقد عاب بعض النقاد على بورشيا مماطلتها وإبقاءها أنطونيو ورفاقه تحت وطأة المعاناة ، مع أنه كان بإمكانها إنهاء ذلك العذاب على الفور . والواقع أنني أرى أن تلك المماطلة أغنت شخصيات المسرحية ، وعرّت ما بداخلها، وعرّضتهم لاختبار حقيقي كشف عن مواقفهم ، وذلك باعتبارها لحظة حرجة وفاصلة . فبالنسبة لشخصية شايلوك ظهر لنا بما لا يدع مجالاً للشك خبث نيات اليهودي ، وعزمه الأكيد على التخلص من أنطونيو ، وتشوقه لتلك اللحظة حين يرى دم أنطونيو مسفوكاً . كما أن صياحه كلما نطقت بورشيا بما يعجبه ويضمن له رطل اللحم ، أمر يثير سخريتنا منه ، خاصة ونحن نعلم أنها كانت تخدعه وتنصب له المصيدة التي كان يساعدها هو في وضع حبالها ، دون أن يشعر . هذا بالإضافة إلى أن طريقة شايلوك في التفكير وعجزه المطلق عن استيعاب أمر آخر غير ذلك العقد اللعين وما جاء فيه ، أظهره بمظهر الأخرق الذي لا يستطيع أن يدرك إلاّ كلماته وتصوراته ، دون محاولة للاستماع لمن حوله . وقد حاولت بورشيا أن تشير إليه بطرف خفي أن ما يصرّ عليه قد لا يكون في صالحه ، لكنه كان قد أغلق أذنيه عن سماع كل صوت غير صوته ، وصدى ذلك الصوت .

على أن ما حدث لشايلوك يمكن أن يعد مأساة في نظر بعض النقاد الذين نظروا إلى القضية من وجهة نظر اليهودي . فقد وضع ثقته الكاملة في

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٨ .

العقـد ، وآمـن بالقانون إيماناً راسخاً لا يتزعزع ، لكن ذلك العقد خذله وغدر به ، وتمكن أعداؤه عن طريق القانون من الإيقاع به ، وهكذا خُدع شايلوك ولم يكن الأمر كما رآه أول مرة ، والتناقض بين مظهر الشيء وحقيقته كَان من بين الأفكار التي يبدو أنها كانت تلح على خاطر شكسبير ، أثناء كتابته للمسرحية . وقد بدا شايلوك مصدوماً لما يحدث له واستبدل تلك الخطب البليغة بكلمات معدودة هادئة الإيقاع ، وبدا كأنه يحدّث بها نفسه ، ولا يكاد يشعر بوجود غيره : " أفهذا حكم القانون ؟ " . ولم تكتف المحكمة بحرمانه من النيل من أنطونيو ، بل ذهبت إلى أبعد مما يتصور ، فهو الذي كان يرفض مضاعفة المبلغ ست مرات ويصرّ على تنفيذ العقد ، يمنعه قانون البندقية الآن من استرداد أصل الدين ، بل ويضع حياته وثروته تحت رحمة أعدائه . ويمكننا أن ندرك عظم مصيبة شايلوك – كيهودي ومراب – يقدّس المال وتربطه به علاقة مصيرية . ولا زلنا نذكر كيف كادت سرقةجسيكا أن تفقده صوابه ، وتذهب بعقله ، وكيف جعله ذلك هدفاً لسخرية رجال البندقية وصبيتها ، من هول تفجّعه على ما نهب منه . لكن اللص هذه المرة ليس جسيكا الفتاة العاقة ، بل قانون البندقية ، ممثلاً في بورشيا والدوق . ولم يكن في استطاعة شايلوك إلا أن يقول في منطق :

شايلوك :

بل فخُذُوا روحي أيضاً .... لا تُعْفوها
فبقاءُ المنزلِ رَهْنٌ ببقاءِ دعامَته !
وكذلك تنتزعون حياتي إذ تستْولُونَ على ما أحيَا بِهْ[١] .

ولا يتوقف الأمر بالمجتمع المسيحي عند هذا الحد إذ يجبره أنطونيو على التنصر ، وترك دين آبائه ويضم الدوق صوته إلى صوت التاجر المحسن:

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص :١٨٢ .

الدوق :

آمرهُ أن ينصاعَ وإلاّ أرجعُ في عفوي عنه !

بورشيا :

ما قولُكَ ياعبرانيّ ؟ أفترْضى ؟

شايلوك :

بل أرضى !

بورشيا :

هيا يا كاتبُ حَرِّرْ عقد هبةْ

شايلوك :

أرجو أنْ تأذَنَ لي أن أمضي في حالِ سبيلي
عندي وَعْكة ! أرسِلْ في أثَري بالعَقْد
ولسوف أوقعهُ(١) .

وهكذا تميد الأرض تحت قدمي شيلوك وتنهار كل آماله . وقد أتت كلماته الأخيرة قوية ومعبرة على الرغم من بساطتها ، وهي تصوّر لنا اليهودي كرجل مهزوم ، ومحطم إلى درجة أنه لم يعد يحتمل البقاء ويفارق المكان قبل أن يوقّع على ما تم الاتفاق عليه برضاه ! فهو محاصر من جميع الاتجاهات وليس أمامه إلا الموافقة . والتعبير الذي يستخدمه اليهودي في وصف حالته I am not well، يدل على أننا أمام رجل آخر ، ولهذا يفضل أن ينصرف من أمامهم ليلمّ شتات نفسه ، ويقوى بشكل أفضل على استيعاب ما يحدث في المحكمة . ولا نسمع شايلوك ينافق الدوق أو بورشيا ، أو يحاول التأثير فيهما لتخفيف تلك الإجراءات المتخذة ضده . وقد كانت كلماته المصدومة والمذهولة من أقوى الأسباب التي دفعت بعض النقاد إلى النظر إليه

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٨٣ .

كشخصية تراجيدية ، خصوصاً وقد صاحبها صياح منكر من جانب قراتيانو وسخرية ولا مبالاة من جانب بورشيا . والذين آلمهم ما حدث لشايلوك يفصلون بين أجزاء المسرحية ، إذ لا ينبغي أن ننسى أن شايلوك هذا الذي أقلق مصيره النقاد ، قد فعل ما لم يفعله سواه ؛ فهو يريد أن يسترجع ما أقرضه من مال على هيئة رطل من لحم أنطونيو من صدره ، وبالقرب من القلب . فخيبة آمال شايلوك – كما يذكر ستول – " مأساة بالنسبة له ولكن هناك اهتمام كبير من جانب شكسبير كي لا تكون مأساتنا نحن . وشكسبير أقل اهتماماً بالقيم من سلوك واتجاه عواطفنا تجاه المشهد . وقد نجح عن طريق الفعل والتعليق معاً . فالمشهد صعود وهبوط نصر انقلب إلى هزيمة ، مأساة ظاهرية في كوميديا .... فعندما يتحول الحظ فإن كل درجات السلّم الذي صعد عن طريقه شايلوك ليقطف ثمار الانتقام بسكينه وميزانه ، لا بد أن يهبط عنه الآن بأيدٍ فارغة وفي مرارة ... وليس هناك وقت ولا مساحة لأكثر من الرحمة الهزيلة التي قُدّمت لشايلوك "(١) . والواقع أن منظر شايلوك وهو يحدّ سكينه على نياط نعله . وقد بدأ العد التنازلي ، والمسرحية تسير نحو الكارثة يظهره بقوة في صورة الدائن اليهودي الجشع ، ويؤكد حرص شكسبير على السير به في هذا الاتجاه دون خط رجعة ، إذ لا يقصيه عن تلك الجريمة إلاّ ذكاء بورشيا، حين توقعه في المصيدة القانونية التي كانت وسيلته للإيقاع بأنطونيو ، وتلف حرفيته التي ابتلي بها اليهودي حبل المشنقة حول عنقه .

ولو أن شايلوك أبدى تمسكاً بتلك القضايا الإنسانية المزعومة التي كان يثيرها في شوارع البندقية ، ولم يحصر اهتمامه في الحصول على المال ، ويسعى لاسترجاع أصل الدين ، لكان في إمكانه أن يحقق بعداً حقيقياً على المستوى التراجيدي لشخصيته . ولا شك أن صورة ذلك اليهودي المرابي الدموي ، الذي دفعه جشعه وطمعه إلى السعي وراء قتل أحد المسيحيين ، هو الأساس الذي قام عليه بناء شخصية شايلوك ، كما أجدها في مسرحية

---

(١) Stoll , "Shylock: A Comical Villain," p.142 .

(تاجر البندقية) . وقد تعامل شكسبير مع هذه الحكاية في بساطة متناهية – وهذا سر عبقريته – محاولاً كعادته أن يظهر كل ما يعتمل في داخل اليهودي من حقد وكره وطمع وجشع وإحساس بالظلم والاضطهاد وحرفية مضحكة ، وتعلق بالثروة أثار سخطنا عليه ، وسخريتنا منه في نفس الوقت . ورغم أن هذه هي طريقة شكسبير في التعامل مع شخصياته ، إلاّ أن بلاغة شايلوك أربكت كثيراً من النقاد ، ودفعتهم إلى أن يبحثوا في مسرحية شكسبير (تاجرالبندقية) عن قضايا إنسانية ، واتجاه فلسفي ، أراد شكسبير أن ينقله إلينا من خلالها . وفي الواقع تعدّ شخصية شايلوك من أشهر شخصيات شكسبير ، وأكثرها تميزاً بالطابع الشكسبيري ثراءً وتعقيداً وخصوبة ، وقد تعددت جوانبها ، وتميزت بعض تصرفاتها بالتناقض الظاهري ، وكان تناول شكسبير لكل ذلك في غاية التميز والإثارة . ومن ذلك تناوله لعنصر الإضحاك في شخصية اليهودي ، الذي يعدّ من أقوى عناصر الجاذبية في بناء شخصية شايلوك ، فهو لا يكاد يغيب عنها على الرغم من كل تلك المصاعب التي تعرض لها . وقد كان موقف شكسبير واضحاً تجاه هذه النقطة ، ولا غرابة في ذلك ، فمن المعروف أن شخصية اليهودي منذ ذلك الوقت وقبله ، كانت مثار السخرية والاستهزاء ، ومن هنا فإن وجود هذه السمة في شايلوك لا يأتي من فراغ . ومع ضآلة لونسلوت كمهرج – بشهادة جميع النقاد – كان لا بد للمسرحية أن تعتمد بشكل كلي على شايلوك ، لتعويض ذلك النقص . وقد كان في ثراء شخصيته ، ونضجها ، والعناية الكبيرة التي منحه إياها شكسبير ما يؤهله بجدارة لأن يقوم بدوره على الوجه الأكمل .

د - باقي الشخصيات وما تمثله

أولى شكسبير عنصر الشخصية جل اهتمامه ومنحه عناية خاصة ، فتجلت فيه عبقريته المسرحية، وموهبته الفذة ككاتب مسرحي . وقد عاشت تلك الشخصيات الرائعة التي رسمها تتحدى مرور السنين ، وتعاقب الأزمنة ، ولا تأبه لكل التغيرات التي طرأت على المذاهب والاتجاهات المسرحية ٠ ورغم كثرة الدراسات التي تناولتها بالبحث والنقد ، لم يزل كثير منها ميداناً خصباً ونبعاً ثرياً يمدنا بقدر كبير من المتعة والإثارة . ومن شخصيات مسرحه الرائعة تلك التي حفلت بها مسرحية (تاجر البندقية) وقد ارتبطت هذه الشخصيات بعلاقة وثيقة فيما بينها ، ودعم بعضها بعضاً فجاءت أغلبها تفيض حيوية وإشراقاً وبلغت قدرا عالياً من النضج ، والكمال المسرحي . وأسهم عنصر الشخصية مع باقي عناصر المسرحية في دفع الحدث ، وتعميق الفكرة المسرحية ، وإكساب ذلك العمل الوحدة العضوية التي عادة ما تميز الأعمال العبقرية ، وتدل على النبوغ الفني والسيطرة التامة . يقول الدكتور هلال : " فإذا انتقلنا إلى عالم المسرحية، ظهر أن الكاتب المسرحي منذ القديم ، يقصد إلى تصوير عالم صغير يقتطعه فنياً من العالم الكبير . وهذا ما حدا بأرسطو إلى القول بضرورة الوحدة العضوية . فالبناء الدرامي ، وتصويرالشخصيات يقتضي كلاهما من مؤلف المسرحية أن يلحظ الواقع ليحل فيه شخصياته ، بحيث لا تظهر معزولة عن سواها ، فنتعرف كلاً منهامن خلال سلوكها في المسرحية ، وسلوك الآخرين معها ، بحيث يؤلف موقفهم معا العوائق المشتركة والوسائل التي يتخذها كل منهم لبلوغ هدفه ، فتكشف عن صراعه الباطن في موقفه الخاص ، وصراعه مع الآخرين في الموقف العام ، والشخصيات هنا تسمى

عند النقاد المحدثين "القوى المسرحية" وهذه القوى لها وظائف فنية تشفُّ -ضرورة- عن معان إنسانية "(١) .

وهناك شخصيات يقتصر دورها على توضيح مجرى الأحداث ، بينما تسهم شخصيات أخرى في تغيير هذا المجرى ، أو على الأقل يكون لها دور في هذا التغيير أو دفعه وجهة معينة ، وهي التي تهمنا وسوف أقتصر على دراستها وتحليلها، وهذه الشخصيات هي شخصية شايلوك ، وأنطونيو وبورشيا وباسانيو وجسيكا . وقد سبق أن توقفت عند شخصية شايلوك ، ورأينا كيف ألف موقفه من باسانيو وأنطونيو ، وموقفه القانوني في المحكمة ، ركناً أساسياً في دفع الأحداث وتطورها ، كذلك هو الشأن مع باقي الشخصيات الأخرى ، فأنطونيو هو الشخصية التي انعكست عليها كل خصائص شخصية شايلوك ، حتى ليمكن أن يقال بأنه الصورة المعكوسة لشايلوك ؛ فبالرغم من أنه تناول اليهودي ببعض النقدات القاسية ، إلا أنه كان شخصية حسنة الخلق تتسم بالمسالمة والوقار والكرم ، أما باسانيو فقد كان بمثابة عامل مثير وصل بين تيارين متناقضين : التيار الذي يمثله شايلوك والتيار الذي يمثله أنطونيو ، فمن خلال باسانيو اتصل النقيض بالنقيض . وأما بورشيا فقد كانت العقل الذي وازن بين المتناقضات ، واستطاع أن يهتدي إلى الطريقة المثلى لنصرة الجانب الطيب على الجانب الخبيث ، ولولاها لما انتهت المسرحية إلى هذه النهاية . أما جسيكا فقد كان دورها قاصراً على تأكيد طبيعة أبيها ، إذ ليس من المألوف أن تخرج ابنة شابة لم تتزوج بعد على طاعة أبيها ، منكرة تصرفاته وسلوكه ، وفي تناول كل شخصية على حدة فيما يلي تسليط مزيد من الضوء على كل شخصية من هذه الشخصيات .

* * * *

---

(١) د . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د.ت) ، ص : ٥٧٩ .

أنطونيو : Antonio

يقدم شكسبير لنا هذه الشخصية على نحو مثير يجعلها تنتظم مع غيرها من تلك الشخصيات الرائعة ، التي يعمر بها مسرح شكسبير المتفرد . فأنطونيو شخصية غنية حقاً تتميز بالعمق ، والإثارة وتلقي عدداً من الأسئلة لم يستطع الدارسون الذين تناولوها أن يضعوا لها إجابة محددة ونهائية . وبالإضافة إلى غناها الذاتي ، فهي تمد المسرحية وجوها العام بالكثير من الدعم والعون ، وتؤدي فيها دوراً خطيراً لا يقل خطورة عن دور اليهودي شايلوك . وأنطونيو أو تاجر البندقية يظهر في المسرحية كشخصية تحظى بكل احترام وتقدير ، وتحيطها هالة من الشرف والرفعة ، وتمثّل أعظم الفضائل الإنسانية والخصال الحميدة ، وغالباً ما يسبق اسمه بألقاب وصفات ، تدل على عظم مكانته الاجتماعية ، ومحبة من حوله له ؛ فهو التاجر الملكي ، وأنطونيو العطوف والأمين والشريف.ولا نفتأ بين آونة وأخرى نستمع إلى شهادة تزكيّه ومقولة تطري محاسنه ؛ فيرى ساليريو أنه لم يطأ الأرض نبيل أكثر عطفاً منه ، و لا يجد سولانيو من الألقاب والصفات ما يتناسب مع شرف أنطونيو وعلو منزلته . أمّا باسانيو صديقه المقرب فإنه يصفه لفتاته بورشيا قائلاً :

باسانيو :

بل أقربُ أهلِ الأرضِ إلى قلبي
وأرَقُّ الناسِ وأكثرُهم عطفاً
لا يألُو جُهداً في فعْل الخَيْر
بل أكثرُ من تتجلَّى فيه
روحُ الرُّومانِ القدَمَاء ..
روحُ الشَّرفِ الصافي .. في إيطاليا ..(١) .

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٤١ - ١٤٢ .

وإلى جانب رقته وعطفه وحبه لفعل الخير والتي يبدو أنها من أبرز فضائله ، يضرب أنطونيو من خلال موقفه من باسانيو أروع أمثلة الوفاء والإيثار والكرم ونكران الذات ، على نحو يناقض شخصية شايلوك في حدة ، فمنذ أن يفاتحه باسانيو في رغبته في السفر ، ويصرّح بحاجته للمال من أجل ذلك ، نجد أنطونيو يرحب بمساعدة صديقه في حفاوة ، رغم أن باسانيو يعترف بثقل ما يحمل من دين قديم له لم يستطع أن يوفيه ، ويعترف أيضاً بطيشه وإسرافه، ولكن أنطونيو لا يهتم للمال ، ولا يريد سوى سعادة باسانيو ، ولا يشترط عليه غير شرف المقصد :

أنطونيو :

أرجو يا (باسانيو) الأكرم
أن تكشفَ لي عن قصدكِ
أما إن كان شريفاً
وأنا أعهدُ فيك الشرفَ دواماً
فتأكد أن خزانتي وشخصي .. بل أقصى طاقاتي
رَهْنُ إجابة حاجاتِك(١) .

وفعلاً يثبت أنطونيو أنه كان يعني ما يقول ، فيعرض حياته للخطر ، إذ يرهنها لدى عدوه اللدود شايلوك ، من خلال ذلك الشرط الجائر ، رغبة منه في مساعدة باسانيو ، وتمكينه من السفر والفوز ببورشيا . وقد يقال بأن أنطونيو لم يكن مدركاً خطورة ما يفعل، وعظم التضحية التي عليه أن يقدمها من أجل صديقه، إذ كان متيقناً من عودة سفنه قبل شهر من موعد سداد القرض ، والواقع أن هناك أكثر من أمر واحد ينفي ذلك . ففي رأيي أن قرار أنطونيو بالاستدانة من شايلوك وبذلك الشرط العجيب ، هو قرار انفعالي عاطفي ، دفعه إليه حبّه

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٠ .

لباسانيو ، ورغبته في تحقيق مراده وبأسرع ما يمكن . إذ ينبغي ألا يغيب عن البال أن أنطونيو تاجر اعتاد أن يعقد الصفقات ، ويصوغ الشروط ، ويفكر في الربح والخسارة . وتكشف لنا أحاديثه مع شايلوك وعن شايلوك أنه كان أعلم الجميع بدخيلة اليهودي ، وما تنطوي عليه من حقد وكره ، وكان من الطبيعي بالنسبة له كتاجر أن يضع كل ذلك في حسابه . والذي يدل على أن الأمر برمته لم يكن غائباً عن ذهن أنطونيو ما ردّ به على شايلوك ، حين حاول الأخير الدفاع عن امتهانه للربا ، وذلك قبل عقد الاتفاق فيما بينهما ، فقد قال أنطونيو متوجهاً بحديثه لصديقه باسانيو :

أنطونيو :

أرأيت يا (باسانيو) ؟
يستشهد الشيطان بالتوراةِ تبريراً لفعله !
إن الذي يردّدُ الآياتِ والقلبُ خبيثْ
كمثل مُجرمٍ تزينُ وجهَهُ ابتسامة !
تفاحةٌ جميلةٌ وقلبُها عَفِنْ !
أنعِمْ به من مظهرٍ يُخْفي أثيمَ المخْبَرِ !(١) .

وحين خسر أنطونيو سفنه جميعاً ، وفات موعد السداد دون أن يتمكن من رد المبلغ إلى شايلوك ، وفشلت كل المحاولات لمنع عدوه من النيل منه ، لم يندم على ما حلّ به ، وظل متمسكاً بموقفه النبيل حتى آخر لحظة ، مبدياً استعداده للتضحية بحياته من أجل صديقه والوفاء بدينه ، فها هو ذا يقول لباسانيو مودعاً ، ومعداً نفسه لتنفيذ الحكم :

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٦ – ٦٧ .

أنطونيو :

إحْزَنْ لفراقِ صديقٍ لا يَحْزَنُ لِسَدَاد دُيونكْ !
إذ لو أغمد ذاك العبرانيُّ السكينَ لِعُمْقٍ كافٍ
لَوَفَيْتُ بدَيِنْكَ فوراً من قلبي !(١) .

وثبات أنطونيو على مبدئه وعدم تراجعه عنه سمة تناسبه تماماً ، وتناسب ما كان عليه من عظمة وملكية ، ومن كان مثله متمتعاً بأعظم الفضائل الإنسانية فلا بد أن يقف في صف كل المبادئ السامية والقوانين التي من شأنها أن تخدم المجتمع ، وتنظم العلاقة فيما بين أفراده ؛ ولهذا حين بان أنه من المستحيل أن يلين قلب شايلوك ، فهو يريد قتل أنطونيو ، يشير عليه سولانيو بطرف خفي أن يسلك طريقاً آخر لعلّه يمكنه من النجاة ، إلا أن أنطونيو يرفض ذلك ، إذ يمنعه إحساسه بالمسئولية كمواطن صالح من أن يتسبب في الإساءة لمدينته، وتعريض أنظمتها وقوانينها للعبث والفساد :

سولانيو :

إنّي على ثقةٍ بأن الدُّوقَ لن يرضى بتنفيذِ العُقُوبة !

أنطونيو :

ليسَ بوسعِ الدُّوقْ
إلاّ تطبيقُ القانون !
إذْ أنّا إنْ أَنْكَرْنا حَقَّ الغُرَبَاءْ
فَلَسَوْفَ نُحطِّمُ قيمَ العدْلِ السَّمحةِ في هذي الدولة
ومدينَتُنَا تعتمدُ عليها كيما تَزْدَهِرَ تجارتُها
مع كُلِّ شعوبِ الأرض ! وإذنْ هَيّا !
فقد أنْحَلَ جِسْمي ما مَرّ به من أحزانٍ وخَسَائرْ(٢) .

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٦ .

(٢) نفسه ، ص : ١٤٥ - ١٤٦ .

كذلك لم تستطع حاجة أنطونيو لمال شايلوك أن تجعله يغيّر من موقفه تجاهه أو نظرته إليه . وقد حاول اليهودي فعلاً استغلال الموقف لإذلاله وإحراجه ، ولكن مراده لم يتحقق فليس لمن كان مثل أنطونيو أن يداهن أو يحني قامته متمثلاً حكمة الشجر ، إذ أجابه إجابة تدل على اقتناعه التام بالمعاملة التي يتلقاها شايلوك منه ، وأن حاجته لهذا القرض لن تغيّر في الأمر شيئاً :

أنطونيو :

لا أستبعدُ أن أَدْعوك بنفس الألفاظْ
أو أن أشْتُمكَ وأَبْصُقَ في وجْهِكْ
فإذا أقرضت لنا المال
لا تُقْرِضْهُ حُباً وكرامة
كالوُدِّ الجاري بين الصَّاحبِ والصَّاحِبْ
إذ أنَّى لصديق أن يَأخُذَ نَسْلاً من مَعْدِنْ ..
رِبْحاً وَرِباً .. من قرضٍ أعطاهُ صديقاً ؟
كلا أقرِضْهُ لِعدُوٍّ لا لصديق
حتى إن لَمْ يَفِ بالعَهْد
لَمْ تَرَ بَأْساً في إنزالِ عُقُوبَتِكَ به !(١) .

ومرة أخرى يبدو أنطونيو هنا وهو يقرأ نفس شايلوك ككتاب مفتوح ! فهو يعلم مدى حقده عليه ورغبته في الانتقام منه .

على أن حديث شايلوك عن معاملة أنطونيو له حديث في غاية الخطورة إذ يقدم لنا عن طريقه صورة لأنطونيو تناقض تلك التي سبقت الإشارة إليها، فهو يذكره بتلك المعاملة القاسية قبل عقد الصفقة وقد ضمن أنه سيلقى آذاناً صاغية :

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٨ - ٦٩ .

شايلوك :

كم قلت أنّي كافرٌ وسفاحٌ وكلبْ !
وكم بَصَقْتَ فوق جُوخِ سُتْرتِي !
لأخْذِ ربحٍ من حلالِ ثروتي !
هل أنتَ محتاجٌ إليَّ الآن ؟
هل جئتَ تَسْأَلُ الغريمَ بعضَ المالْ ؟
أبْعَدَ أن بَصَقْتَ فوقَ لحْيَتِي
وبَعَد أنْ رَكَلْتَني
كأنني كَلْبٌ غريبٌ عند بابك ؟
الآن تأتيني وتطلبُ مالاً ؟ ماذا عساي أقول لك ؟(١) ....

وشايلوك هنا،وهو يكيل التهم لأنطونيو ، يكشف عن وجه آخر لرجل البر والإحسان ، لا يعرف صاحبه الرحمة ولا الرأفة ، بل إنه قد بلغ أقصى حدود القسوة والوحشية ؛ إذ يتعدى أنطونيو على إنسان آخر بالسخرية والاستهزاء والشتم والسب ، ويصل به الأمر إلى أن يبصق عليه ويركله ، ويتدخل في أموره الشخصية والطريقة التي اختارها لكسب عيشه ، ويتعدى كذلك على حريته الدينية ويلعنه ، ويلعن أمته . ووجهة نظر شايلوك في أنطونيو جديرة بالاعتبار ما دام أن أنطونيو لم يكذب فحواها ، بل اعترف بها ، وبدا مصراً عليها . وقد رأى بعضهم أن معاملة أنطونيو القاسية تعدُّ نقطة ضعف في شخصيته ، حيث يذكر J.M.Murry أن شخصية أنطونيو تعاني بعض الضعف "ولو أننا نراجع تصرفه مع شايلوك المروي عنه فإننا في خطر من أن نظنّ أن عزم شايلوك على الانتقام منه ليس مبالغاً فيه ، لكننا لم نعدّ للتفكير في موقف أنطونيو منه ، وغير مسموح لنا بذلك ... إنها نقلة مفاجئة للقيم

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٧ – ٦٨ .

لتجعل شايلوك يبدو مثيراً لشفقتنا لحظة اشتراطه ذلك الشرط . وهذه حيلة درامية كان شكسبير سيدها على الدوام . ولأن شكسبير هو شكسبير فهي تبدو أعظم من مجرد حيلة درامية"(١) . ورغم أهمية القول السابق بالنسبة لبناء المسرحية وصنعتها ، فإن إدانة أنطونيو بالقسوة تظلّ خطراً يهدد شخصيته كرجل الفضائل الإنسانية والمبادئ السامية ، وترميه بالتطرف واضطهاد أقلية دينية يمثّلها شايلوك . ومن الممكن أن نفسر قسوة أنطونيو من منطلق إنساني وهو حماية المجتمع من مراب دموي جشع مثل شايلوك ، وقد ذكر أنطونيو أن بعضهم أتى إليه يشكو من طمع اليهودي وجشعه الذي لا يرحم ، ولجأ إليه طالباً العون والمساعدة :

سولانيو :

لم يُبْلَ البشرُ بكلب أغْلَظَ من هذا قَلْباً !

أنطونيو :

لا بأْسَ فَلْنَتْرُكه !
سأكُفُّ عن تَوَسُّلي فليسَ يَنْفَعُ التَّوسُّلْ
إذْ أنه يريدُ قتلي ... لدافعٍ لا شكَّ فيه عندي
وذاك أنّي انقذتُ من مَخَالبِه
خَلْقاً كثيراً اشتكوا إليّ
وذاكِ سرُّ حِقْدِه عَلَيّ !(٢) .

والواقع أن ما ورد في المسرحية يثبت أن احتقار أنطونيو لشايلوك لم يكن

---

(١) J. Middleton Murry, "Shakespeare's Method. The Merchant of Venice," in. Shakespeare The Comedies, ed. Kenneth Muir (New Jersey : Prentice-Hall, . Inc., Englewood Cluffs, 1965), p.37

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٤٥ .

لاشتغاله بالربا وحسب ، بل كان أيضاً بسبب يهوديته . ونظرة إلى المسرحية تجعل من الصعوبة بمكان أن يقال بأن القضية فيما بينهما لم تكن تتعلق بأنطونيو المسيحي وشايلوك اليهودي.ومن دلائل ذلك أننا لا نجد أنطونيو ينادي شايلوك باسمه إلا أربع مرات ، وفيما عدا ذلك فهو يناديه بـ " اليهودي " ، وقد يقال إن ذلك لم يكن بهدف التحقير والإساءة ، لكن سياق الحديث يشير إلى أن ذلك كان مقصوداً ، ويؤكد احتقار أنطونيو لليهود واعتقاده الراسخ في وحشيتهم وقسوتهم المتناهية ، ومن ذلك حديثه في المحكمة لباسانيو حين حاول الأخير استرضاء شايلوك ومحاولة ثنيه عن عزمه :

أنطونيو :

أرجو أن تَذْكرَ أنَّك تتحدثُ للعَبْراني
والأيْسَرُ أن تتجهَ إلى الساحلِ فتطالبَ مَدَّ البَحْرِ بِأنْ يهبطْ !
أو أنْ تسألَ ذئبَ الأحراشْ ... لِمَ أكَلَ الحَمَلَ فأبْكَى أمَّهْ !
أو تَمنعَ أشجارَ الجَبَلِ الشَّاهقَةَ ... من هَزِّ ذَوائِبِها السَّامقَةَ !
أو فاكْتُمْ صَوْتَ حفيفِ الأغصانْ ... إن هَبَّت أنفاسُ الرِّيحْ !
فأَشَقُّ الأفعالِ وأقساها أيسرُ من دَرِّ الشَّفَقَةِ في قَلْبِ العَبْراني(١)

إذن أنطونيو يربط بين اليهودية وبين كل ما هو وحشي ودموي وقاسٍ ، ولهذا حين يخادعه شايلوك ، ويبدي استعداده لإقراضه المبلغ دون أخذ فائدة طلباً لوده ولصداقته – كما يزعم – يعلق أنطونيو قائلا :

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٦٣ – ١٦٤ .

لَرُبَّما تَنَصَّرَ اليَهُودي
إذ لانَ قَلبُه ورَقّ !(١) .

ولعل أقوى الأدلة على احتقار أنطونيو لليهود وتعصبه للمسيحية والمسيحيين ما حدث في المحكمة ، عندما تمكنت بورشيا من رد كيد شايلوك لنحره ، وغدت مقاليد الأمور في يد أنطونيو ، وجاء دوره ليملي شروطه فقال أنطونيو :

يبقَى عندي شرطان : الأولُ أن يَتَنَصّرَ فَوْراً
من باب الشُّكرِ على الرأفة .
الثاني أنْ يتنازلَ في عَقْد مكتوبٍ في هذه المحكمةِ
إلى ابنته وإلى صِهْرِهْ
عما يملك أيّاً كان ... عند وفاته(٢) .

وإرغام شايلوك على ترك دين قومه أمر غريب ، ولكن يبدو أن أنطونيو أراد أن يحل مشكلة شايلوك ويساعده على استعادة إنسانيته بشكل جذري . ويعلق N.Coghill على ذلك قائلاً " وبالطبع قد يقال إن من المؤلم لشايلوك أن يبتلع كبرياءه ، ويترك دين جنسه ، ويرضى بالمسيحية ، ولكن عندئذٍ تكون المسيحية مؤلمة . وإذا تركنا أفكارنا تتبع شايلوك بعد خروجه فسوف نتساءل هل أقنعه إذعانه المكره عليه للتعميد أن يحمل الصليب ، ويتّبع المسيح ؟ ولكن

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٧١ .

(٢) نفسه ، ص : ١٨٣ .

من وجهة نظر أنطونيو فإن شايلوك منح أخيراً فرصة السعادة الأبدية"(١) . وموقف أنطونيو وأصدقائه من يهودية شايلوك مسألة تضرب بجذورها في التراث الديني المسيحي ، وإن ظهرت هذه المعاملة لبعضهم في وقتنا الحالي مستهجنة ولا إنسانية ، فإنها لم تكن كذلك بالنسبة للإليزابيثيين ، وإذا عدّ بعضهم معاملة أنطونيو المتطرفة والاضطهادية لشايلوك نقطة ضعف فيه ونكته سوداء في سجله الناصع البياض ، فإن ظهوره بهذا المظهر الواقعي ، والذي كان يصادف هوى لدى الإليزابيثيين ، خدم العمل المسرحي بشكل كبير ، ومنح شايلوك فرصة ذهبية ، لتأتي شخصيته بتلك القوة وذلك النضج ،الذي لا يمكن أن تخطئه عين .

بالإضافة إلى ما سبق يبقى هناك جانب في شخصية أنطونيو رأى فيه النقاد والدارسون جانباً مثيراً ، منح أنطونيو كثيراً من الجاذبية والسحر ، وزوّده بتلك الخصوصية التي تميز بها ، وأعني به ذلك الحزن الغامض الذي كان يحتويه ، وتلك الكآبة التي كانت تسيطر على روحه وتهيمن عليها ، منذ بداية المسرحية وحتى آخرها . ففي افتتاحية المسرحية ، بل في أول سطر فيها نستمع إلى أنطونيو وهو يشكو لأصدقائه من هذا الحزن الدفين الذي لا يعرف له سبباً :

أنطونيو :

حقاً لا أَعْرفُ سرَّ الحُزنِ الراسخِ في نفسي !
أعرفُ كَمْ يُرهِقُني ... بل قلتم لي كم يُشقيكم !
لا أعرف كيفَ أتاني أو ممَّ صُنِعْ ؟
لا أدري كيفَ وُلِد ؟
لكن الحُزْنَ يُصيب العقلَ بضعفٍ عاتٍ
لا أقدر مَعَهُ أنْ أعرِفَ نَفْسي !(٢) .

---

(١) Coghill, " The Basis of Shakespearian Comedy," p. 220 .

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٤٣ .

وكلمات أنطونيو تكشف عن عظم قدر هذا الحزن الذي يكتنفه ، ويكاد يفقده توازنه ، وقدرته على المعرفة الذاتية . ويحاول من حوله التخفيف عنه ، وإدخال السرور على نفسه المتعبة لكنه لا يستجيب لمحاولاتهم ، ويبدو راضياً بحاله مستكيناً لتيار هذا الحزن الجارف ، بنفس قانعة تنظر إلى هذه التعاسة وكأنها قدر لا مفر منه :

قراتيانو :

يبدو عليكَ الهَمُّ يا (أنطونيو)
فشئونُ دُنْيانَا تَرِينُ على فؤادكْ
ومن اشتراها بالهموم فقد خسر !
صَدِّقْ كلامي ... قد تَغَيَّرتَ كثيراً !

أنطونيو :

أنا لا أرى الدنيا ... إلا كما أعرفْ ...
هِيَ مَسْرَحٌ قد وُزِّعَتْ أدوارُهُ بين البَشَرْ
ودوريَ المكتوبُ كاسفٌ حَزِينْ(١) .

ويبدو أن أنطونيو لا يعاني من حالة حزن عابرة ترتبط بأسباب وقتية وحسب ، بل إن مزاجه الكلي يرزح تحت وقع إحساس حاد بالكآبة والإحباط ، جعلت كثيراً من الدارسين يرون أنه مصاب بالسوداوية **Melancholy** بمعنى أنه مريض وليس حزيناً ، فيرى أحدهم أن أنطونيو ليس من الذين يشعرون بالقلق في الحياة وحسب ، بل هو من الذين يمكن أن يرى مزاجهم الكلي من خلال الإحساس بالوحدة والإقصاء النفسي ، ويبدو معزولاً عن وقع الحياة كشخصية تتغذى بشهية على اكتئابها . فهذا الشعور له جذور في داخله وبشكل عميق في تركيبه الفيزيائي ، واستمر هذا الانطباع حتى

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٤٧ .

آخر المسرحية ، وقد قرر ذلك ساليريو دون أن يقصد [١] ، حين قال :

ساليريو :

ليس مريضاً يا مولاي
إلا بكآبة نفسه[٢] .

وقد عرف عن شكسبير اهتمامه بهذا النوع من الشخصيات وما تتميز به من طبيعة خاصة " والشخصية هنا لا تظهر الغباء وتبطن الفطنة كما هي الحال في " بلهاء " شكسبير ، وإنما تتميز بالانقباض والاكتئاب وسوداوية المزاج ، وهي بدورها تشكل في هذا القطاع من البشر الذي تستظهره مسرحيات شكسبير إحدى الحلقات في عقد ينتظم بروتس في (يوليوس قيصر) ، وأنطونيو في (تاجر البندقية) ومالفوليو في (الليلة الثانية عشرة) وينتهي في القمة عند هاملت . والسوداوية (الملانكوليا) مرض نفسي عرفه عصر شكسبير وكتب عنه الباحثون ، وهناك من الدلائل ما يرجح القول بأن شكسبير قرأ بحثاً في هذا الموضوع من تأليف تيموثي برايت . واكتئاب الشخصية هنا ليس مجرد حزن عابر أو مرارة عارضة ، وإنما عنى عصر شكسبير بهذه الظاهرة الوجدانية والسلوكية أن يتراوح صاحبها بين الفرحة العارمة والأسى العميق ، وأن يأخذ كل ما يقال له مأخذ الجدية التامة ، وأن يكون من شأن انزوائه وانطوائه واجتراره للألم أن تعذبه الرؤى والأحلام"[٣] وإن كانت كآبة أنطونيو تأتي على نحو مختلف مما ذُكر ، فإنها قد حيّرت أصدقاءه ، وحاول

---

(١) . A.A.Ansari, " The Merchant of Venice : An Extistential Comedy," The Aligarh Journal of English Studies (India), no.11(1986), pp. 18 - 20.

(٢) د . عناني ، ترجمة المسرحية ، ص : ١٣٨ .

(٣) د . فايز اسكندر ، مقدمة على هواك ، ترجمة د . مختار الوكيل (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١) ، ص : ١٨١ .

كل منهم أن يكشف سرها ، ولكن محاولاتهم باءت بالفشل فهو ينكر أن يكون وراء ذلك قلقه على سفنه التي تمخر العباب في جهات عدة ، أو ألم الحب أو غياب المرح . وقد وقف النقاد من حال أنطونيو الحزين موقفاً مشابهاً لموقف أصدقائه ، محاولين تحديد مصدر تلك الكآبة .

فيذكر N. Coghill أن شخصيات شكسبير لا بد أن تكون متغيرة لأنهم ليسوا نماذج ليصنعوا مظاهرات أخلاقية ، بل ليبدو مقبولين عقلاً في عالم حر خيالي مثل أنطونيو الذي يُعتقد في البداية أنه كان يقصد به تجسيداً لمرح الاكتئاب ، لكنه ليس من النوع الذي يعكس ما جعل للسخرية ، فقد وضع بعمق وسرية . وجعله شكسبير يظهر بحزن عميق لأن كل مفهوم يخصه في القصة التي تعنيه هو غير سار ، ولآخر لحظة من المسرحية . ففي البداية يظهر أنه حزين لأنه سيفقد الرجل الذي أحبه من أجل امرأة لا يعرف عنها شيئاً ، وهي بورشيا التي كان على أنطونيو أن يدفع تكاليف السفر إليها[1] والاستدانة من اليهودي شايلوك ليتمكن باسانيو من الفوز بها .

كذلك رأى Ludawyk أن لسفر باسانيو علاقة بالحالة التي كان يعاني منها أنطونيو:" قد يرجع شعوره بالاكتئاب بسبب فقده لصديقه باسانيو ، وحبه له لا يجعل منه رومانسياً خصوصاً في العصر الإليزابيثي ، إذ كانت الصداقة المحضة بين رجلين أمراً اعتيادياً ، ونجد ذلك في مسرحية متقدمة لشكسبير حيث نجد بروتس Proteus وفالنتين Valentine اللذين أقسما على الأخوة ، وكذلك سباستيان Sebastian وأنطونيو Antonio في (الليلة الثانية عشرة) حيث ضحى بحياته من أجل صديقه"[2] وتعلق أنطونيو بباسانيو واهتمامه به أمر لا يحتاج مع وضوحه إلى إشارة ، وقد حدا هذا ببعضهم إلى القول بأن العلاقة بينهما ليست صداقة اعتيادية وحسب؛ حيث يشير Coghill

---

(١) . Coghill, " The Basis of Shakespearian Comedy," pp.211-212

(٢) . Ludowyk , Understanding Shakespear, p. 121

إلى أنه كان على شكسبير لكي يجعل تلك النقلة في الحبكة التي يقدّم فيها أنطونيو رطلاً من لحمه من أجل صديقه ، مقبولة ويمكن تصديقها ، كان عليه أن يستند ليس على أقل من عاطفة شذوذ جنسي من جانب أنطونيو . وقد جعل شكسبير أنطونيو مدركاً لهذه العاطفة وخجلاً منها في نفس الوقت . وعندما اقترح سولانيو سبب كآبته قائلاً " إذن فأنت تحب " لم يستطع أنطونيو أن يجيب إلاّ بـ " أبداً ... أبداً ... Fie ... Fie "(١) ، والواقع أننا لا نجد في المسرحية ما يدعم هذا التصور ، فلا يرد على لسان أنطونيو ما يشير إلى ذلك وكذلك هي الحال مع أصدقائه ، وحين يقول سولانيو لساليريو :

قل إنه لو لم يكن صديقه
ما اهتم بالدنيا ولا أحبها(٢) .

فهو قول يوحي بقلة اهتمامات أنطونيو ، وأنه رجل وحيد ، وأن وجود باسانيو كان سيخفف من سطوة هذه الوحدة . وحين صارحه أنطونيو برغبته في السفر إلى بلمونت وحاجته للمال ، رحب أنطونيو بمساعدته دون أدنى تردد:

أنطونيو :
تَعْرِفُ أنَّ ثَرْوتي جميعَها
في سُفُنٍ تُبْحِرُ في العبَابْ
وليس في يَدي من النُّقودِ أو من التجارةْ
ما أستطيع أن أقدِّمَهْ
ولكنْ انطلِقْ !
بضمانتي ستستطيعُ الاقتراضَ من رجالِ البُنْدقيَّةْ

---

(١) . Coghill , " The Basis of Shakespearian Comedy," p. 212

(٢) د . عناني ، ترجمة المسرحية ، ص : ١٠٦ .

احصلْ على أقصى الحُدودِ الممكنةْ
كيما تزورَ (بلمونت) ... وتلتقي ببورشيا الجميلة
اذهبْ إذن وابحثْ عن الأموالِ مثْلما سأفعلْ
ولا أبالي إن أتاك المالُ باسم صداقتي ...
أو بضماني !(١) .

ولم يصدر منه ما يشكك في حقيقة مشاعره تجاه سفر باسانيو وزواجه من بورشيا ، بل ظهر على الدوام ذلك الصديق المثالي بإخلاصه العجيب ، ووفائه النادر ، وحتى في أحلك اللحظات ، والموت منه قاب قوسين أو أدنى،ظلت سعادة باسانيو وراحته فوق كل اعتبار لديه ، يتضح ذلك من رسالته التي بعث بها إلى بلمونت ، يسأل فيها باسانيو القدوم لرؤيته قبل تنفيذ الحكم : " ... فإن دَيْنكَ لي ، يسقط إن أتَيْتني من قبل أن أموت ! أرجوك لا تبدل ما انتويتَ فعْلَهُ ، فإن حداك حبك لي ، على المجيء للوداع ، فافعلْ وإلاّ فانْس ما تحويه هذه الرسالة"(٢) .

وإذا كان أنطونيو قد فقد بسفر باسانيو الصديق الوحيد الذي يأنس بقربه ذلك الممثل صاحب الدور الحزين ، فإن أنباء تحطم سفنه ووقوعه في مصيدة عدوه شايلوك ، قد زاد من حدة شعوره بالحزن والاكتئاب ، واستغراقه في ذلك الشعور والاستسلام له . وظلّ أنطونيو دائماً ذلك الرجل الوحيد الذي في حاجة لمن يعثر عليه ، ويدخل السرور إلى نفسه ، وكانت تلك من مهام كل من سولانيو وساليريو . وفي المحكمة حاول الجميع التأثير في شايلوك وإقناعه بتغيير رأيه وما اعتزم عليه ما عدا أنطونيو، الذي بدا في أشد حالات اليأس ، ومنذ البداية ، بل من أول خطبة له في المحكمة ، نجده يتوجه للدوق بالحديث قائلاً :

---

(١) د . عناني ، ترجمة المسرحية ، ص : ٥٢ - ٥٣ .

(٢) نفسه ، ص : ١٤٣ .

أنطونيو :

سَمعْتُ أنكمْ بَذَلتمْ جُهْدَكُم للحدِّ من غُلوائهِ
لكنَّه ما دامَ يأبى ويُصِرُّ
ويعجزُ القانون عن إنقاذي
من بطش حقْدِهِ المَريرْ
فليس لي إذَنْ سوى الصَّبرِ الجميلْ
بل إنَّني وَطَّنْتُ نفسي وَرَضيتْ
وَلأحترِقْ بنارِ بأسهِ الشديدْ(١) .

وقد يقال بأن موقف أنطونيو هذا كان سببه ما كان يعلمه من حقيقة شايلوك ، وما جبلت عليه نفسه من وحشية ودموية ، والواقع أنه قد ورد على لسانه ما يبعد هذا الاحتمال . فعندما لاح في الأفق بريق أمل وأعلن في المحكمة عن وصول رسول قادم من العلامة النحرير بلاَّريو ، استبشر باسانيو خيراً ورأى أن ذلك قد يخفف عن أنطونيو ، ويبعث في نفسه الأمل في النجاة ، لكنه أجابه إجابةً غريبة تستوقف النظر في خطبته الخطيرة قبل وصول بورشيا :

باسانيو :

بُشْرى خَيْرٍ يا (أنطونيو) ... إطْرَحْ عنك الحُزْنَ تَجلّدْ !
لن تُسْفَكَ من أجلي قَطْرةُ دَمْ ..
وَلْيَفُزْ العبرانيَّ بلحمي ودَمي وعظامي !

أنطونيو :

إنّني حَمَلُ مريضُ في القطيعْ
أنسبُ الأشياءِ لي موتُ سريعْ
إنما أول ما يَهْوي على الأرضِ الثِّمارُ الواهيةْ

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٥٩ - ١٦٠ .

فدعوني اليوم أهوِي مثلَها !
ليت (باسانيو) يعيشُ بعد موتي
كي يَخُطَّ لي الرثاءَ فوق قبري !(١) .

فهو يتحدث وكأن الأمر لا علاقة له بتعنت شايلوك ولا بطيش باسانيو ، فالمشكلة الحقيقية في داخل أنطونيو نفسه ، ويبدو فعلاً أنه " يفتقد القدرة على الاحتمال التي تمكّنه من مواجهة مفاجأة الحياة بعين لا ترف ، فرغبته في الموت تنبع من نفسه المريضة ، وإحساسه الحاد بالإحباط "(٢) . فنزوله لحكم القدر لم يكن عن شجاعة ورباطة جأش ، بل كان يعدُّ نوعاً من الهروب والفرار من حياة مضجرة ومُملّة ، ونفس متعبة لم تعد لديها قدرة على الاستمرار حتى ليتمثّل له الموت في زي المنقذ الرحيم ، كما يظهر ذلك من قوله عندما سألته بورشيا عن آخر أقواله قبل تنفيذ الحكم :

أنطونيو :

جدُّ قليل ! إنّي أتذرعُ بالصبر وأعْدَدتْ العُدَّة
صافحني يا (باسانيو) ! أستودعك اللّه !
لا تحزنْ لوُقُوعي في هذي المِحْنة من أجلكْ
ربة أقداري أرحمُ بي من عَادَتِها
أمّا دَيْدنُها فبقاء التَعِس المفْلس
كيْ يَشْهَد بعيونٍ غائرةٍ وجبينٍ يَعْقِدُه التَّقطيبْ
دَهْراً من ألمِ الفَاقةْ !
ولقد أعفتني من هذا الألَمِ المَمْدُود
وشَقَاءِ العُمْرِ الموْصُول !(٣) .

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٦٥ - ١٦٦ .

(٢) . Ansari , " An Existential Comedy",p.21 .

(٣) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٥ - ١٧٦ .

فالموت الذي يتهدده ويحاول الجميع إنقاذه منه ، كل بطريقته الخاصة ، هو في نظره خلاص وراحة ، بل إنه ظهر وكأنه يستعذب هذه الميتة ، ويرى فيها أمراً يليق به كإنسان عُرف عنه العطاء والبذل وإنكار الذات ، إذ يبدو فخوراً بها ، فهو يطلب من باسانيو أكثر من مرة أن يأتي لوداعه ، ويشهد رحيله ، ويكتب له الرثاء الذي يستحقه فمرةً يقول :

أنطونيو :

هيا يا سجَّانُ إذنْ ! يا رب !
إن جاء الينا (باسانيو) حتى يَشْهدَ تسديدَ دُيُونِه .
لن أحْفِلَ في دنياي بشيء !(١) .

ويقول في موضع آخر في المحكمة :

أنطونيو :

لَيْتَ (باسانيو) يعيشُ بعد موتي
كَيْ يُخطَّ الرثاءَ فوق قبري !(٢) .

ويتضح ذلك بشكل أكبر عندما طلبت بورشيا أقواله الأخيرة فقال مودعاً باسانيو :

أنطونيو :

أبْلغْ زوجتك الغَرَّاءَ تحياتي
أخبرها كيف قَضَى (أنطونيو)

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٤٦ .

(٢) نفسه ، ص : ١٦٦ .

قُلْ كمْ كنتُ أُحبُّكْ !
واذكرني بالخَيْر غَدَاةَ المَوْت
قُصّ القصَّةَ ثم اطلبْ منها
أن تحكمَ كم كنتُ أحبُّك (باسانيو)
إحزنْ لفراق صديقٍ لا يَحْزنُ لِسَدَادِ ديونِكْ !
إذ لو أغمدَ ذاك العبرانيُّ السِّكين لعمقٍ كافٍ
لَوفَيتُ بدَينْكَ فوراً من قلبي !(١) .

وهكذا فإن تفكيره كان يتركز حول فكرة واحدة هي فكرة الموت ، وما يمكن أن يتبعه من مهام يتعين على باسانيو القيام بها من أجله في احتفالية واضحة . والواقع أن الحديث عن كآبة أنطونيو وما كان يعاني منه من حزن مسألة لها أهميتها . وإذا لم يكن في استطاعتنا أن نحدد الأسباب التي أوصلته إلى تلك الحالة ، فإن من السهولة بمكان أن نلحظ مدى نجاح شكسبير في تقديم أنطونيو بالصورة التي ظهر بها في المسرحية . فمنذ أن يبوح لأصدقائه بأمر ذلك الحزن الذي يدهم روحه دونما رحمة ، ونحن نشعر أن هناك عاصفة شديدة على وشك الهبوب ويتسرب إلى نفوسنا شيء من القلق الذي تعمر به نفس أنطونيو ، وهكذا يتمكن بكلماته الحزينة التي تفتتح بها المسرحية من أن يشيع جواً قاتماً يمهد به لقصته مع شايلوك ، ووحشيته المنقطعة النظير يقول Murry في معرض حديثه عن أنطونيو : " وهو شخصية وحيدة يزود المسرحية أو الدراما بأكملها بخلفية من الحزن . ويبدو لنا أكبر من أصدقائه الذين يحيطون به ، معزولاً عنهم وعن أفكارهم الضحلة المبالغ فيها ... ولكن ليس وظيفة أنطونيو أن يكون مجرد شخصية درامية ، لأنه ساعتئذٍ يكون سلبياً ومجرد ظل لشايلوك وبورشيا ، وغير معتدّ به حتى مقارنة

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٦ .

مع باقي شباب البندقية ، ولكن كوسيلة لإعداد الجو يكون واحداً من أهم عناصر المسرحية ، فهو يزود المسرحية في بدايتها بما تتزود به المسرحية في نهايتها من التجاوب الغنائي للورنزو وجسيكا ، بنوعٍ من النفحة الموسيقية التي تمنح الدراما انسجامها الروحي"(١).

ومسألة تحديد مصدر كآبة أنطونيو تبدو أمراً لا جدوى منه ، وما يهمنا هو كيف استطاعت هذه الطبيعة الحزينة التي ظهر بها أن تخدم العمل المسرحي ، وتدفع حركته إلى الأمام . وقد رأى بعضهم أن هناك سطراً مبتوراً في افتتاحية المسرحية ، يشرح فيه أنطونيو سبب حزنه ، وهو السطر الخامس من المشهد الأول عند قوله : (I am to learn) . ويقول Murry رداً على هذا النقد العلمي " وأنا أرى أن شكسبير تعمّد أن تكون كآبة أنطونيو غير مسوغة، وقصد إلى ذلك السطر المبتور . فشكسبير يستغل هذا الجزء في شخصية أنطونيو ، وهو جانب حر ، ليقدم عمقاً للشخصية ويظلّ بشكل أكبر نغماً حنوناً ، رأى أن المسرحية تحتمله ومن شأنه أن يغنيها ... وسيبقى لأنطونيو وجود في الخيال الإيجابي ، شخصية لم تقدم كل جوانب طبيعتها من خلال ما هو مطلوب منها وليس هذا هو الحال مع شايلوك الذي بنيت شخصيته من آراء وأفكار تمكن أي ضوء بارد من تحليله ... وكما يقول الدكتور Bridges فإن شكسبير لديه أتزان فيما يذكر وإحساس رائع بهذا الاتزان ، فإذا ما رجحت كفة فهو فوراً يلقى بشيء ما في الكفة الأخرى . وبالرغم من أنه لا يبدو مبالياً بما يلقى فهو لا يرمي إلا بأشياء يعرف أنه ربّما كان مهملاً لها ، ولكن فحص هذه الأشياء يجعلنا نميل إلى أن نتأكد أنه لم يكن يحمل همّاً للقارىء بقدر الجمهور الذي يشاهد مسرحياته"(٢) . والواقع أن ما يذكره Murry يتمشى تماماً مع طريقة شكسبير المميزة في الكتابة ، وقد أضفى حزن أنطونيو غير المسوغ عليه

---

(١) . Murry, " Shakespeare's Method", pp.33-34 .

(٢) . Ibid.,p.45 .

غموضاً وسحراً وجاذبية ، ومنحـه الخصوصية التي تميز بها ، بعيداً عن المباشرة والسطحية ، وهو أمر كان من الممكن أن تعاني منه شخصية مثل شخصية أنطونيو ذات ملامح محددة ، ومعالم واضحة . وكذلك كان لهذا الجانب تأثير واضح في إظهار وحشية شايلوك في أقوى صورها ، وما يمكن أن تظهر به من بشاعة . واستطاع بذلك أنطونيو أن يستدر عطف المشاهد ويثير شفقته عليه ويمنحه إحساساً بأن شايلوك الشرير سينال من أنطونيو الطيب ، الذي به من الأحزان ما يغنيه عن سكين اليهودي . كما أن خطب أنطونيو الحزينة التي ألقاها في المحكمة جعلت صياح قراتيانو وتشفيّه من شايلوك المبالغ فيه أمراً محتملاً بعض الشيء .

* * * *

بورشيا : Portia

منح شكسبير بورشيا عناية خاصة لكي تبدو في ذلك التكامل البشري الذي أراده لها ، فقد تميزت شخصيتها بالكثير من الصفات الرائعة والخصال الحميدة ، التي يندر أن تجتمع في شخص واحد . وعلى الرغم من ازدواجية دورها في المسرحية ، فقد استطاعت في براعة أن تحافظ على سمات شخصيتها المميزة في كلا الدورين ، وتمكنت بطلة قصة الصناديق ، وموضوع الخطبة برقتها وعذوبتها المتناهيتين ، أن تتصدى لوحشية شايلوك ، وتنقذ أنطونيو التاجر الملكي ، في الوقت الذي عجز فيه الجميع عن فعل ذلك ، دون أن تفقد إشراقتها وعذوبتها .

وفي أول لقاء لنا بها في المسرحية نسمعها تتحدث بنغمة حزينة تشبه تلك التي سبق لنا سماعها من أنطونيو في افتتاحية المسرحية إذ تقول:

بورشيا :

الحَقُّ (نيريسا) ... أحوال هذا العالم الكبيرْ
قد أرهقتْ طاقاتِ جِسْمي الصَّغيرْ !(١) .

ولكن بورشيا وإن كانت تشعر بالحزن إلا أنها لا تسمح لتياره العاتي أن يأخذها بعيداً إلى درجة أن تتمنى الموت والفناء ، كما فعل أنطونيو ، فهي تتحلى بالقوّة والحزم والصلابة ، وتدرك في عمق مأساتها والواقع المرير الذي تعيشه ، بعد أن حبسها أبوها في واحد من صناديق ثلاثة ، لاغياً أي اعتبار لما يمكن أن يعتلج في نفس فتاة مثلها من مشاعر وأحاسيس ورغبة . وها هي تحدد مشكلتها وتشرحها لوصيفتها نيريسا في بساطة ودقة :

بورشيا:

آهٍ من كلمة " أختار " !
إني لا أقدر أن أقبلَ من أرضاه
أو أن أرفُضَ من لا أرضاه
فإرادةُ بنتٍ حَيَّةْ ... كبلّها رجلُ ميَّتْ
أوليسَ بشاق (نيريسا)... عَجْزي أن أختار وأرفُضْ ؟(٢) .

ودور الفتاة المغلوبة على أمرها لا يناسب بورشيا على الإطلاق ولهذا فهي حين تذعن لرغبة أبيها لا تفعل ذلك عن ضعف وقلة حيلة ، بل وفاءً منها له ، ولذلك القَسم الذي قطعته على نفسها أمامه ، ولن تحنث به على أي وجه من الوجوه ، سواء كان هذا بشكل مباشر أو غير مباشر :

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٣ .

(٢) نفسه ، ص : ٥٤ – ٥٥ .

بورشيا :

لو عشتُ إلى ألف سَنَةْ ... فلسوف أعودُ إلى رَبيّ
عذراء كما جئتُ ولا أتزوج أحداً منهم
إلاّ بطريق القرعة تنفيذاً لكلام أبي !(١) .

ويتعرض ذلك اليمين لاختبار صعب حين يأتيها باسانيو خاطباً وهو الرجل الوحيد الذي خفق قلبها بحبه ، ومع ذلك نجدها تتماسك ، وتظهر تحكماً رائعاً في النفس ، إذ تتركه يواجه مصيره المحتوم مع تلك الصناديق ، شأنه شأن غيره من الخاطبين ، دون أن تحاول مساعدته :

بورشيا :

أتمنى لو علمتك سرّ القرعة
حتى تختار الصندوق الصائب
لكني أحنث إذ ذاك بقسمي
ومحال أن أحنث بالقسم !(٢) .

وقد حاول بعضهم أن يشكك في ولاء بورشيا لذلك القسم ، وزعموا أنها حاولت مساعدة باسانيو بالفعل بطريق غير مباشر ، إذ أن تلك الأغنية التي أستمع إليها قبل إجراء القرعة مباشرة كانت قافيتها على وزن رصاص Lead، كما يظهر من مقطعها إذ تقول :

Tell me where is Fancy bred,
Or in the heart, or in the head ?(3)

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٩ .

(٢) نفسه ، ص : ١٢٣ .

(٣) Brown, ed. The Merchant of Venice, p. 80

والذين يظنون هذا الظن يذهبون بعيداً ، فتفكير شكسبير وجمهوره كان أبسط من ذلك بكثير ، بالإضافة إلى أنه ما كان ليفسد تلك الحكاية البريئة بحيلة ماكرة مثل تلك(١) . وقبل ذلك كله ينبغي أن لا ننسى أن باسانيو كان لا بد أن يفوز ببورشيا ، لأنه الوحيد الذي يمكن أن تسعد به الأميرة ويفك قيدها . وإظهار بورشيا بهذا المكر والخداع يفقد الحكاية سحرها وجمالها ، ولا يتناسب مع طابع شخصيتها المميز بالحزم ومغالبة العاطفة في قوة وثقة ، فهي تصمُّ أذنيها عن نداء العاطفة وتنتصر للعقل والمنطق إذا ما كان اتباعهما أولى وأوجب ؛ ولهذا ترفض الاستماع إلى باسانيو حين يطلب منها في المحكمة أن تقف في وجه شايلوك ، وتمنعه من تحقيق هدفه بأية وسيلة كانت :

باسانيو :

فَلْتفرضْ سلطتكَ على القانون ولو مَرّة !
فالخيرُ الأكبرُ يستوجبُ شراً أصغرْ
أقمعَ مَأرَبَ ذاك الشَّيطانِ الأشرس !

بورشيا :

لا ينبغي ذاك ولا يجوز ..
إذ ليس في الدَّولةِ سُلْطَةْ
تملكُ أن تَنْتَهِكَ القانونْ
بل سوفَ تَغْدُو سابقة
وعلى غِرارِها
ستُفْسِدُ الأخطاءُ أحكامَ القَضَاءْ !(٢) .

---

(١) Granvill Barker, Prefaces to Shakespeare, p : 339.

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٢ .

ومع أن بورشيا تتنكر لعاطفتها الكبيرة تجاه باسانيو أكثر من مرة وتنحاز لما يأمرها به العقل ، إلاّ أنها لا تصدر في ذلك عن روح جافة متزمتة ، فهي تدرك تماماً أن شرائع العقل باردة لا يمكن أن تصمد أمام العاطفة وثورتها المجنونة، التي لا تقيم للقواعد وزناً أو قيمة :

بورشيا :

والذِّهنُ يُشرِّعُ للّنفسِ شَرائِعَ باردةً
يُفْلتُ من قَبْضتها الطَّبعُ الفَائِرْ
وجُنونُ صبِانا وَثَّابْ
يُفْلِتُ من أشْراكِ النُّصحِ المُقْعَدْ
كالأرنب من شركِ الصَّيَّادْ !
لكن ما جدوى هذَا المنطقْ
وأَنَا لا أقدرُ أن أختار شريكَ حيَاتي؟(١) .

ولكنها تعودت أن تهتم كثيراً بما يجب وما لا يجب ، وبما يليق ولا يليق ، وهذا أمر يناسبها كثيراً كأميرة لا بد أن تحكم تصرفاتها مجموعة من القواعد والسنن. إلاّ أنها أحياناً تجد مشقة في مطاوعة تلك الأحكام ، ومغالبة فرحتها لوجود باسانيو بقربها . وإذا كانت كعذراء يصعب عليها التعبير كما تقول ، فانها تحت تأثير حبّها له تندفع وتخرج الكلمات من بين شفتيها لتبوح ذلك البوح الخطير الذي تفوق به باسانيو الرجل :

بورشيا :

أما إن أخطأت فسوف أوَدّ
لو أني كنتُ حنثتْ !

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٤ .

العارُ على عينيك !
أطْلَقْتَ السَّهمَ عليّ
فَشَطَرتَ كياني شطْرين
الشَّطْرُ الأول لَكْ
والشطر الثاني لَكْ
هُـوَمِنْ حقي لكنْ
ما دمت أنا من حَقِّكْ
فالشَّطرُ الثاني أيضاً لَكْ !
ما أقسى هذا الزمنَ الحائلَ بين المالكِ وحقوقه !(١) .

وإذا كان صبرها لم يسعها مع باسانيو وخانها تماسكها، فانها بدت على قدر كبير من الشجاعة واللباقة مع غيره من الخاطبين الذين سبقوه . وحاولت في ذكاء أن تقف منهم موقفاً محايداً ، رغم أنها لاتحتمل أن يكون أي منهم زوجاً لها . وحين يقدم اليها الأمير المغربي بسحنته السوداء ، وحديثه المتعالى الذي يظهر تباهيه بنفسه ، واعتداده بها وبمكانتها العظيمة ، قائلاً :

أمير المغرب :
ولتعلمي بأن طلعتي قد أرعبتْ أشاوسَ الفرسانْ
وحَقِّ حُبِّي لكْ
بها توّله العذارى في بلادي والحِسَانْ !
ولسْتُ أرضَى أن أغيرَّ السواد في الإهابْ
إلاّ لمرضاتك يا مليكةَ الفؤادْ !(٢) .

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٢٤ .

(٢) نفسه ، ص ٧٥ – ٧٦ .

تحتمل ذلك بورشيا وتتصرف بلباقة وكياسة ، وتحاول أن تظهر له بطرف خفي وفي ذكاء حقيقة شعورها نحوه ، وما تحسّ به من إهانة أن يتقدم لخطبتها من كان مثله ، وهي تفعل ذلك دون أن تتلفظ بما يدينها بتهمة جرح الشعور ، أو سوء التهذيب :

بورشيا :

... لو أنَّ والدي
ما كان هَوَّنَ من شأني
إذ نصّ في فطنته على زواجي بالطريقة التي ذكرتُها
لكنتَ أيها الأميرُ ذو المكانة العَلِيَّة
تشغل في مَكامنِ الفؤادْ
مكان أيِّ خاطبٍ من سائر العِبادْ !(١) .

وحديث بورشيا عن أولئك الخاطبين الذين قصدوها أظهرها بروح مرحة ، وعبارة ساخرة مضحكة ، فهي تقول في أمير نابولي :

بورشيا :

ذاك حِصَانٌ جامحْ !
لا يتحدثُ إلا عن فرسِهْ
بل يتفاخرُ بالقدرة في تركيب الحُدوةْ
أترى حَمَلَتْ فيه أُمَّهْ
من حَدَّادْ ؟(٢) .

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٧٦ .

(٢) نفسه ، ص : ٥٥

وهي حين تسخر منهم تدرك أن السخرية خطيئة :

نيريسا :

ما قولك في المسْيُو (لوبون)
سيِّد أهلِ فَرَنْسا ؟

بورشيا :

الباريءُ صَوَّرهُ
ولذاك نُعدُّ (المسيو) رَجُلاً !
أعرِفُ أن السخريةَ خطيئةْ
لكني مُضْطَّرةْ[١] .

وكـان لا بـد لبورشيا أن تستدرك وتعترف بأن السـخرية خطيئة ، فإظهار الحسّ الديني لديهـا وإحاطتها بالقدسية أمر حرص عليه شكسبير – وكما يذكر **Ludowyk** – فقد تحدثت عنها بعض شخصيات المسرحية بشيء من التقديس ، ويستشهد ببعض المواضع التي تشير إلى ذلك[٢] . ففي البداية المبكرة للمسرحية نجد باسانيو يقسم بحج سرى إليها ، كما يخبرنا بذلك أنطونيو :

أنطونيو :

لكن ألن تقول لي ما اسمُ الفتاة ؟
تلك التي أقسمتَ أن تَزُورها سِراًّ[٣] ،

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٦ .

(٢) . Ludowyk , Understanding Shakespear, p.127 .

(٣) استخدم الدكتور محمد عناني كلمة الزيارة هنا بدلاً من الحج معتمداً على شيوع ==

ووعدتَ أن تخبرني اليَوْمْ ؟(١) .

وعلى خطابها أن يقسموا قبل الاقتراع ، وينظر أمير المغرب إلى بلمونت كمكان يحج إليه الناس من جميع الأقطار الأربعة كي يقبلوا الضريح المقدس :

الأمير :

ولقد قَدِمُوا من أقطار الأرض القُصْوَى
بِشِفاهٍ تبغي تقبيلَ الحرم الحانِي(٢) .

وهي ملاك بالنسبة إليه :

الأمير :

من بين العملاتِ الذهبيَّةِ في إنجلترةْ
واحدة تَحْملُ نقشاً لملاكْ
لكنْ النقشَ من الخارجْ
أمّا في هذا الصندوقْ
فَمَلاكٌ يَرقُدُ في فرشٍ ذهبيّ !(٣) .

وعند ذهابها لإنقاذ أنطونيو تعتذر بحاجتها للتفرغ للعبادة ، قائلة للورنزو :

= معنى الرحيل في كلمة Pilgrimage، كما ذكر في حواشي ترجمته للمسرحية (ص: ٢١٩، ح : ١٧) وذلك لأنه لم يرَ في النص ما يبرر قداسة بورشيا . والواقع أنني أخالفه في ذلك ، وأرى أن شكسبير اتكأ على هذا المعنى ، وفي أكثر من موضع .

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٤٩ .

(٢) نفسه ، ص : ١٠١ .

(٣) نفسه ، ص : ١٠٢ .

بورشيا :

أرجو أن تَتَولىَّ تدبيرَ شئُون المنزلِ حتّى يرجعَ زوجي
أما عن نفسي فأنا عاهدتُ اللّه بأن أحيا في كنفِ اللّـه
مُتَفَرَّغةً للصلواتِ وللدّعواتْ(١) .

ويتناول لورنزو منها عقد التنازل الذي وقعه شايلوك قائلاً :

لورنزو :

هاتيكَ فاتنتانِ أمطَرتَا
المَنّ والسلْوى على الجَوْعىَ !(٢) .

وربما حرص شكسبير على إحاطة بورشيا بهذه الهالة أو المسحة الدينية ، حتى يعدّها لكي تكون تلك الشخصية المهيبة صاحبة الخطبة البليغة حول الرحمة والرحماء ، والمغفرة الالهية التي ألقتها في المحكمة :

بورشيا :

ليسَ في الرحمة إلزامُ وقَهْر !
إنها كالغيثِ ينهلُّ رقيقاً من سَمَاهُ
دُونما نهيٍ أو أمْر !
بوركتْ تلك الفضيلةُ مرَّتين :
إنها تباركُ الرحيم
مثلما تبارك المُسْتَرحِمْ !
وهي أزكى ما تكون إن أتَتْ عن مَقْدِرة
بل وأزْهى من عُروشِ المُلْك والتِّيجان !
إن يكُنْ في الصولجانِ البَطْشُ أو مُلْكُ الزمانْ
إن يَكُنْ رمزَ المهابةِ والجلالْ

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٤٧ .

(٢) نفسه ، ص : ٢١٣ .

مكمنَ الرهبة والخوفِ من السُّلطانْ
فهي أسمى من جَلالِ الصَّولجانْ :
عَرشُها في الصدر في قَلْبِ الملوكِ الرُّحماءْ !
يعرفُ الخَلْقُ بأنّ الرحمةْ
من صفَات اللّـه
وهي إن حَفَّت مَسَارَ العدْل
قَرَّبتْ ما بينَ حُكْمِ الأرضِ والسّماء !
إن تَكُنْ تبغي العَدَالَةَ وحدها ياأيها اليهودي
فاعْتَبرْ بما أقول :
إنّ مجرى العَدْل وحْدَهُ
ليس يُنجي من عَذَاب الآخرة
ولذا نطلبُ في كلِّ صلاة
رحْمةً من الإله !
بل تعلمنا الصلاة كيفَ نَرْحَمْ ! .....(١).

وبورشيا تلقي هذه الخطبة في بداية ظهورها في المحكمة ، وهي تتحدث فيها بلهجة دينية واضحة ، مما يجعلها تصلح لأن تكون لأحد رجال الدين والقساوسة . ولكنها على الرغم من ذلك لم تؤثر في شايلوك ، ولم يعرها اهتماماً يذكر ، ولم يكن ذاك لضعف قدرات بورشيا البلاغية ، بل إن المشكلة -كما نعرف- كانت تكمن في شايلوك الذي كان عاجزاً وبشكل تام عن الاستجابة لأي نوع من المؤثرات . وقد أدركت بورشيا هذا وشعرت أنها في حاجة لأن تمارس نوعاً من التحايل الذكي مع هذا اليهودي المتحجر العقل والفؤاد. وقد أثبت لها ذلك تفوقاً فكرياً ، وتميزاً عن باقي شخصيات المسرحية. وكما يقول أحد النقاد : " فإن ذهنها لم يعمل في سرعة شديدة وحسب ، بل

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٠ - ١٧١ .

كان يعمل في احتراس مستمر وليونة . وظل مع ذلك ، متأكداً من كل خطوة يخطوها . وحين تقدمت بتلك المطالبة النبيلة بالرحمة كانت تعلم أنها إذا ما فشلت الخطبة في تحقيق غرضها المباشر فسوف يكون لها تأثير جيد في نزع الشك من نفس شايلوك ، وهكذا تلعب ورقتها الرابحة ويصبح تدمير شايلوك تاماً . فإن لها فكراً صافياً إلى درجة تمكنها من أن تقدر حجم شايلوك الذي شوش تفكيره -إلى حد بعيد- بعاصفة من العواطف المتضاربة . وبذلك تتمكن بورشيا من أن تخدعه عن طريق ذلك التحايل الفكري حول العقد الذي كان يعتمد عليه في إصرار متزمت"(١) .

وقد تنبهت بورشيا بذكائها وملاحظتها الدقيقة إلى أن الشيء الوحيد الذي يفهمه شايلوك هو العقد ، وأن أية محاولة لجذب اهتمامه ، وإخراجه من تلك الكلمات المحدودة التي يضرب بها حصاراً حول روحه وتفكيره ، كان لا بد أن تبدأ من قانونية عقده ، وعدالته المنطقية . وهذا ما عجز عن إدراكه كل من الدوق وباسانيو ، على الرغم من أنهما كانا أعرف منها باليهودي وطبيعته . وكانت تَعدُّها المسرحية منذ البدء لكي تؤدي ذلك الدور الخطير الذي أدته في المحكمة . ولا شك أن الحيلة التي اعتمدت عليها لإنقاذ أنطونيو كانت قد تقررت منذ عدة قرون طبقاً لما جاء في تلك الحكاية القديمة ، ولكن اللافت للنظر هو أن بورشيا لم تقدم ذلك الحل فور وصولها ، ولا حتى بعد رفض شايلوك تلبية نداء الرحمة والإنسانية ، بل لجأت إلى نوع من المماطلة والتلاعب بأعصاب اليهودي ، وأعصاب الجميع ، إذ أوهمت شايلوك أنها تقف إلى جانبه وتؤمن بعدالة قضيته ، وأوصلته خطوة خطوة إلى لحظة تيقّن فيها من نجاح مخططه ، حتى كاد أن يرى مصرع أنطونيو بعينيه ، وعندما وصل إلى قمة البهجة والسعادة ، ألقت به فجأة من فوق تلك القمة ، في مرارة وقسوة . وقد عاب بعض النقاد على بورشيا مسلكها هذا ، ورأوا أنها تصرفت بشكل قاسٍ وغير إنساني ، وأنها كانت " كالقطة التي تلهو بفأرها

---

(١) Sen-Gupta , Shakespearian Comedy , pp . 116 - 117

المسكين قبل أن تأكله "(١) ويبدو أن خطأ هؤلاء النقاد -كم يشير بالمر Palmer- جاء من كونهم طبقوا معايير السلوك الاعتيادي على شخصيات المسرحية . بالإضافة إلى أن سلوك بورشيا الذي اعتبره بعضهم مشيناً ، كان له دور كبير في إظهار الجانب الكوميدي في شخصية شايلوك ، واستنفاد طاقات المشهد إلى أقصى درجة ممكنة(٢) . ثم إن شكسبير لم يهتم يوماً بأن تستحوذ إحدى شخصياته على إعجاب المشاهدين ، وتحظى بموافقة على جميع تصرفاتها ، بل حرص وبشكل أهم على إظهارها ممثلة للطبيعة البشرية بكل حسناتها وعيوبها ، وما يعتمل فيها من خير وشر ، وقوة وضعف . وقد ظهرت بورشيا من خلال موقفها مع شايلوك مثل بقية أفراد المجتمع المسيحي الذي يتغنى بالرحمة دون أن يطبقها ، وينادي بها في الوقت الذي يحتكم فيه إلى قوانين ومعايير لا تمتّ إلى الرحمة بصلة ، وإدانة شكسبير للمجتمع المسيحي فيما يتعلق بهذه النقطة واضحة . على أن بورشيا لم تكتف بتحقيق هدفها من القدوم إلى البندقية وهو إنقاذ أنطونيو صديق زوجها ، بل سعت إلى تحقيق هدف آخر وهو معاقبة اليهودي ، والانتقام منه :

بورشيا :

هيا نَفِّذْ شَرْطَ العَقْدِ إذَنْ
واقطَعْ منه رِطْلَ اللحم !
لكن إن سُفِكَتْ قطرة دم ... وهو مسيحيٌّ ...
فلسوف تُصادرُ أملاكك ..
ولسوف تُضَمُّ أراضيكَ ومنقولاتك للدَّولة
وفقاً لقوانينِ الدوّلة !(٣) .

---

(١) . Charlton, Shakespearian Comedy, p. 159

(٢) . Palmer ,Comical Characters of **Shakespeare,** pp. 432 - 433

(٣) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٨ .

وهي بهذا توجه ضربتها إلى أعز ما يملك شايلوك ويهتم له وهو المال ، وقد استاء بعضهم من موقفها ، ورأوا أنها تذهب بعيداً في قسوتها عليه ، في الوقت الذي تعتمد فيه على أسس قانونية تفتقد إلى الصحة والمنطقية . ففي اعتراضها على أن تسفك قطرة دم واحدة تتجاهل مبدأً قانونياً في صياغة العقود ؛ إذ ما دام أن له الحق في اتخاذ أي إجراء – وهو في هذه الحالة اقتطاع رطل من اللحم – فإن ذلك يمنحه الحق في ما يتبع ذلك من إجراءات ، وهو سفك الدم في هذه القضية . أمّا إصرارها على إقتطاع رطل واحد من اللحم لا أقل ولا أكثر فهو فاسد قانونياً ؛ لأن الشخص الذي يحق له أن يأخذ كمية معينة من شيء ما فإن بمقدوره أن يأخذ الأقل من الوجهة القانونية . ثم إن المحكمة التى أجازت شرعية عقد شايلوك ليس في إمكانها أن تدينه بفعل إجرامي لتقديمه ذلك العقد[1] ، وبناءً عليه فإن ما تفعله بورشيا في المحكمة هو نوع من التحايل القانوني ، والخداع الماكر دفع ثمنه اليهودي الذي كان يثق في صحة عقده قانونياً ، واعتقد أنه لا يتطرق إليه البطلان .

وأرى أن إدانة بورشيا للتحايل الذي لجأت إليه يتضمن إدانة للقانون ذاته ، واتهامه بالغباء والشكلية . فالحرفية التي لجأت إليها بورشيا كانت تماثل في وضوح حرفية شايلوك القانونية ، دونما اعتبارات إنسانية . ومن هنا فقد أتى فوزها درامياً على شايلوك مقبولاً ومرحباً به من الجمهورالإليزابيثي ، حتى وإن كانت هناك بعض النقاط الساذجة التي استوقفت بعض النقاد والدارسين ، ورجعوا فيها إلى كتب القانون وقوانين المحاماة ! في حين لم يعرها شكسبير- كعادته - اهتماماً يذكر .

ومرة أخرى تظهر بورشيا على قدر من القسوة والحرفية وذلك من خلال تلك المناقشات في حادثة تبادل خاتمي الزواج ، والتي حافظت فيها على كل ما تتمتع به من بلاغة وجرأة وظرف وروح مرحة وتهذيب بالغ ، فهي –كما يقول باركر– سيدة عظيمة في بساطتها الرائعة ولباقتها الحاضرة ، فقد

---

(١) Palmer . Comical Characters of Shakespeare . p. 348

احتفظت بأنطونيو بعيداً عن الشجارالوهمي حول الخاتمين ، وفي الوقت الذي تسخر فيه دون إحراج حول أخذها بلتزار الخيالي إلى الفراش ، تزجر بعدها بدقيقة قراتيانو لحديثه عن الديوث(١) .

وبالإضافة إلى كل السمات التي اتصفت بها بورشيا ، فإن المسرحية أظهرتها كنموذج للشخصية الرومانسية على خير وجه . فهي رومانسية في كل شيء تقريباً وذلك من خلال موضوع الخطبة ، ثم تنكرها في زي محام في الجزء الرئيسي من المسرحية ، وكذلك في حادثة خاتمي الزواج . وكل هذه أمور كانت تستهوي المجتمع الإليزابيثي ويسعد بها . وهكذا ظهرت بورشيا في صورة جذابة ساحرة ، جعلت البعض يتساءل ما إذا كان باسانيو جديراً بها .

*　　*　　*　　*

باسانيو : Bassanio

يمثل باسانيو الشخصية التي تربط بين الحبكتين الرئيسة والثانوية . وهو في نظري – وربما في نظر الكثيرين – صاحب الحماقات .. والأخطاء المتتالية ؛ فبسببه تمكن اليهودي من الإيقاع بأنطونيو واصطياده ، إذ يذهب إليه للاقتراض منه ، دون أن يضع في اعتباره العداوة التي بين الاثنين . وقد ارتكب هذا الخطأ الفظيع في حق صديقه الحميم ، تحت تأثير حبّه لبورشيا ، ورغبته في أن يفوز بها دون جميع الخاطبين وهو يصف هذه الفتاة لأنطونيو قائلاً :

باسانيو :

أعرفُ في (بلمونت) وارثةً غنيةً !
جميلةٌ ... لكن شمائلُها تفوقُ جَمَالَها

---

(١) Granvill Barker , Prefaces to Shakespear , p. 348 .

كانت لدى لقائنا
تُهدِي إليّ بِعَيْنها نظراتِ وجدٍ صامتةْ !
أما اسمها فـ (بورشيا)
ليست أقلَّ في جمالها من (بورشيا) العريقة
ابنة (كاتو) ... والتى بَنَى بها (بروتس) !(١) .

والملاحظ هنا أن أول صفة يذكرها باسانيو بالنسبة لبورشيا هي أنها سيدة ثرية ، وقد جعله هذا يبدو في نظر الكثيرين كصائد ثروات ، خاصة وقد تكرر من باسانيو الإشارة إلى مال بورشيا :

باسانيو :

وفوق خَدَّيها تَدَلَّتْ خُصْلتانِ كالذَّهبْ
هما الفِراءُ العسجديُّ بل كأنَّ قصر (بلمونت)
هو شط (كولشوس) القديم ... وكأن كُلّ خاطبٍ
(جيسون)(٢) قد شَدَّ الرِّحالْ !(٣) .

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٢ .

(٢) جيسون Jason:

أحد القواد المغامرين في أسطورة إغريقية (ميديا) وهو ابن الملك أيسون ، استطاع عمه Pelias أن ينزع ملك أبيه ، وأبعد جيسون حرصاً على سلامته . ولمّا أصبح شاباً عاد لاسترداد ملك أبيه ، وكان لا بد في البداية من أن يحصل على الفراء الذهبي The golden fleece ، وكانت المهمة مستحيلة لكنه نجح في الحصول عليه بعد عدة مغامرات ، وبمساعدة الساحرة (ميديا) ، التي تزوجها ، فيما بعد ، والتي تمكنت من قتل Pelias ، إلاّ أن جيسون طرد هو وزوجته من البلاد بواسطة أبناء عمه ، فلجأ إلى الملك Creon ، ثم هجر (ميديا) ليتزوج ابنة ذلك الملك .

The New Encyclopeadia Britannica, 15th ed . , s.v. " Jaspar, Henri."

(٣) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٢ .

وحين تمكن من الفوز ببورشيا ، يعلق قرانياتو قائلاً لساليريو القادم لتوّه من البندقية :

قراتياتو :

ما أخبارُ مدينتنا ؟ ما حالُ التاجر ذي الصّيتِ الرائعِ
(أنطونيو) ؟
سيُسرُّ بما أنجزناهُ ولا شك !
إذ كُلٌّ منا (جيسون) .. ورجعنا بفراء الذهب
المنشود !(١) .

ونجده يصارح أنطونيو بحاجته لبعض المال ، ويمنّيه بتسديد ديونه السابقة التي له عليه وذلك إذا ما حالفه الحظ وفاز ببورشيا ، ويقنع أنطونيو بجدوى تلك المخاطرة قائلاً :

باسانيو :

إنيّ أحمل لَكِ دَيْناً ضاعْ ... مثل السهم الأول !
فإذا أطلقت السهمَ الأخرْ ... ورصدت أنا سيرهْ
كان حريّاً أن يأتي معه بالسهم الأول ..
أو أن يرجع لك وحده
وأظل أنا مُمْتناً أحمل عِبءَ الدَّينِ الأولْ !(٢) .

وكل ما سبق يشير بوضوح إلى أن باسانيو لم يكن يسعى للفوز ببورشيا من أجل جمالها وخصالها الحميدة وحسب ، بل وضع أيضاً في اعتباره مالها

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٣٨.

(٢) نفسه ، ص : ٥١ .

وثروتها الطائلة . وقد دفع ذلك بعضهم إلى أن يتشكك في حبه لبورشيا ، وحقيقة دوافعه للزواج منها . والواقع أنه إذا ما كان مال بورشيا هو أحد الأسباب التي دفعته لقصد بلمونت والتعرض لذلك الاختبار الصعب ، فإن ذلك لا يعني أبداً أنه لم يكن يحبها ، ولم تشغل قلبه بجمالها وشمائلها الرائعة التي تفوق ذلك الجمال ، وقد كان سعى الشاب للفوز بعروس غنية من الأعراف والتقاليد الاجتماعية المألوفة جداً في ذلك الوقت (١). ولا شك أن باسانيو كان صريحاً وواضحاً في التعبير عن هذه الرغبة وهو أمر يناسب شخصيته البسيطة المندفعة . وينبغي ألا ننسى أن باسانيو هو بطل تلك القصة الرومانسية الذي يجب أن يفوز بالفتاة الجميلة من بين جميع الخاطبين ، فتسعد بذلك الأميرة لأنه الشخص الوحيد الذي خفق فؤادها بحبه ، وبناءً عليه فلا بد أن يكون أجدر الجميع بها ، وأكثرهم تحقيقاً لنبوءة نيريسا ..

نيريسا :

قد كَانَ أبُوكِ من الأخْيارِ
ولَلأُخيارِ قُبيلَ الموت بوارقُ إلهامٍ حقةْ !
ولذا تجدين الحكمةَ كُلَّ الحكمةِ في شَرْطهْ :
لا بد لزوج المستقبل أن يختار الصندوقَ الصَّائِبَ
من بين ثلاثة :
الأول من ذَهَبٍ خالصْ
والثاني صُبَّ من الفضةْ
أما الثالث فهو رَصَاصٌ مُصْمَتْ !
والرأي الصَّائِبُ في هذه القُرْعَةِ يعني الحُبَّ الصائب !(٢) .

---

(١) Ludowyk , Understanding Shakespear, p. 123 .

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٥ .

ويعد باسانيو من الأشخاص الذين توجههم عواطفهم ، وتقود تصرفاتهم . وقد جعله ذلك يبدو شخصاً مندفعاً نافد الصبر ، وهذا أمر يناسبه تماماً ، ويناسب الدور الذي يقوم به في المسرحية ، ولذا نجده يتميز بروح مغامر تتعلق بالآمال والطموحات مهما كانت صعوبة العوائق التي تقف في طريقه ، ويعتنق ذلك كنظرية ومنهاج لحياته منذ الصغر :

باسانيو :

في أيام دِرَاستي الأولى
كنتُ إذا أطلقتُ السَّهمَ فَطَاشْ
أطلقت السَّهمَ الآخَر في أثره
وبنفس القوة ولنفس الوُجْهَةْ
وَرَصَدتُ مسيرَ الثاني بعنايةْ
كيْ أعرفَ موضعه وأعودَ بهِ !
أي أن مخَاطرتي بالسَّهْمَين
عادت بالسهمين سليمين ![1] .

ومن هنا وعلى الرغم من إفلاسه والديون التي تثقل كاهله ، تكفيه نظرة وجد من بورشيا ونبوءة قلبه العاشق ، كي يشدّ الرحال ، ويقرر الذهاب إلى بلمونت .

باسانيو :

أوَّاهُ (أنطونيو) الحبيب ! يا ليتَ لي مالاً يمكِّنُني

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٠ - ٥١ .

أن أنزلَ المِضْمَارَ وَسْطَ هؤلاء
إذ أنّ قلبي لاَ يَني يُنبِؤني
بأنني حتماً أفوزُ في النزالْ !(١) .

غير أن باسانيو وإن ظهر في أجزاء كثيرة من المسرحية شخصية مندفعة ومتهورة ، إلا أن ذلك لا يمثّل الصورة الكاملة له ، إذ لم يمنعه هذا من أن يظهر على قدر من العمق والحكمة . ولا ينبغي لنا أن ننسى أنه حاول أن يمنع أنطونيو من إكمال إجراءات ذلك العقد المسموم ، بعدما شعر بالخطر ، وبسوء نيات اليهودي ، فهو يعلق قائلاً :

باسانيو :
لا أطمئنُّ إلى الشُّروطِ المُنْصِفَةْ
إن صَاغَها عَقْلُ الأثيمْ(٢) !

فقد كان شكسبير يحرص على أن يظهر باسانيو كشخصية لا تخلو من عمق ومعرفة بالحياة والناس ، وهو بذلك يعدّه لكي يكون الخاطب الوحيد الذي ينجح في الاختيار ، ويتفهم في ذكاء وحكمة تلك النقوش ويحسن قراءتها ، ولا نجد في أنفسنا حرجاً في أن نتقبل أن يكون باسانيو المسرف ، الذي أضاع ثروته على مظهره ومسراته ، هو صاحب تلك الخطبة البليغة التي ألقاها قبل إجراء القرعة حول المظهر والمخبر ، كما يعرض عن اختيار الذهب والفضة قائلاً :

باسانيو :
فالزينةُ شطٌّ خادعْ

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٢ .

(٢) نفسه ، ص : ٧١ .

لُحيط فَتَّاكٍ شاسعْ !
أو كَوِشَاحٍ خَلاّبٍ يُخْفي وجهاً أدْكنْ
أو هُو – إن شئْتَ الإيجازْ –
حَقٌّ زائفْ .. يُوقعُ في الشَّرَك الحُكماء
ولهذا لن أخْتارِكَ يا ذَهَبَ الفِتْنَةْ
يا مَنْ صِرْتَ غذاءً صُلْباً في فَم (ميداسْ)(١)
ولهذا أيضاً لَنْ أختاركَ يا فضَّةْ
يا من تُتَدَاولُ عُمُلاتٍ شاحبة بين الناس !
لكنيِّ أختارُكَ أنتَ رصاصَ الفَقْر
يا من تَتَهَدَّدُ لكنْ لا تَعدُ النَّصر
أسلُوبُكَ سهلٌ ويُهزُّ النَّفسْ
أكثرَ من حِذْقِ البُلَغاءْ !(٢) .

وإذا كان باسانيو تحدث في خطبته عن المظهر والمخبر ، وعن الشجاعة المزيفة التي لا يلبث أن يفتضح أمرها ، فإن موقفه من أنطونيو في محنته كشف حقيقته ومقدار وفائه والتزامه بعهد الصداقة ، على الرغم من أنه لم يتمكن من إنقاذه بل ترك الأمر لبورشيا . والواقع أن باسانيو لم يكن بوسعه فعل الشيء

---

(١) ميداس Midas :

هو أحد الملوك في الأســـاطير القديمة ، كافأه أحد الآلهة لمعروف صنعه بتحقيق أمنيته التي تمنى فيها ذلك الملك أن يتحول كل ما يمسه إلى ذهب،لكنه عندما رأى طعامه يتحول إلى ذهب وذاق مرارة الجوع أدرك خطأه ، فنصحه الإله ديونيسوس بأن يلقي بنفسه في نهر باكتولس ، ليزول ذلك عنه .

The New Encyclopaedia Britannica, 15th ed. , s.v. " Middle Age."

(٢) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص ١٢٩-١٣٠ .

لسبب بسيط جداً ، وهو أن أنطونيو كان لا بد أن يتم إنقاذه على يد فتاة بلمونت كما تقضي بذلك تلك الحكاية التي تقوم عليها المسرحية ، ومع ذلك فقد حرص شكسبير على أن يظهره بمظهر الصديق المكروب لما حلّ بصديقه الحبيب ، الذي يتمزق ألماً لحاله ، ويتمنى مساعدته والتكفير عن خطئه بأية وسيلة ، وما جرى في المحكمة يثبت ذلك ، وفي أكثر من موضع :

بورشيا :

أفلا يقدرُ أن يَدْفَعَ دَيْنَكْ ؟

باسانيو :

بل يقدر ! ها أنذا أدفعُهُ عنه إلى المحكمة !
بل ضعفُ المبلغ .. وإذا لم يكْفِ المقدارْ
أَتَعهَّدُ أن أدفعَ عشْرَةَ أمثالِ المبْلَغْ
أو تُقطع رأسي ويدايَ وقلبي !(١) .

وبعد نجاة التاجر نجده،تحت تأثير العاطفة التي يحملها لأنطونيو ، يندفع ويرتكب خطأه الثاني فيفرّط في خاتم بورشيا ، تلبية لرغبة صديقه ويمنحه للمحامي فيكون هو ورفيقه قراتيانو المتهمين في تلك المحكمة الوهمية التي تنصبها لهما بورشيا ، في الفصل الأخير من المسرحية ، والتي يظهر فيها باسانيو من جديد على قدر من البساطة والصراحة والبراءة والبلاغة .

* * * *

---

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧١ – ١٧٢ .

جسيكا : Jessica

هي ابنة اليهودي شايلوك ، وقد انضمت إلى أعداء أبيها وظهرت في المسرحية كفتاة رقيقة مهذبة ، تلقى من الجميع كل محبة وتقدير ، وعندما يترك لونسلوت خدمة والدها ، يحزن لفراقها ويصفها بالرقيقة والجميلة :

لونسلوت :

نَعَمْ وداعاً ! ولتنطِقْ الدموعُ بالمشاعرْ ! يا وثَنيةً جميلةْ !
ويا ابنة اليهوديّ الرقيقةْ ! وأراهنُك ! لا بد أن يأتي مسيحيٌّ
ليخطفكْ ! لكن وداعاً فالدموعُ أغرقتْ رجولتي ! إذنْ وداعاً !(١) .

وتبدو يهودية جسيكا لقراتيانو أمراً غير معقول ، لما تتسم به الفتاة من رقة وعذوبة .

قراتيانو :

قسماً بقناعي !
تلكَ مثالُ الرِّقة ... ليستْ تلكَ يهودية !(٢) .

وهي في عيني لورنزو حبيبها أكثر من جسيكا الرقيقة والجميلة .

لورنزو :

قَسماً بحيَاتي أعْشَقُها من أعماقِ النَّفس !

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٨٨ .

(٢) نفسه ، ص : ٩٨ .

فهي حَكيمةٌ ... إن كنتُ أُجيدُ الحكم
وهي جميلةٌ ... إن كان بعينيَّ نَظَرْ
وهي الإخلاصُ بِعَينهْ .... تُثْبِتُهُ فيما تفعلْ
ولهذا تنْزِلُ من رُوحي
بالحكمةِ والإخلاصِ وبالفتنةْ
في مَنْزِلِ صِدْقٍ !(١) .

والواقع أن جسيكا بهذه المواصفات تناقض في حدِّة ما جبل عليه شايلوك من قسوة وغلظة ، وهذا التناقض بين اليهودي وابنته نجده قبل ذلك عند كريستوفر مارلو ، ممثلاً في برعباس اليهودي وابنته إبجييل في مسرحية (يهودي مالطا) والتي أصبح من المعتاد بعدها ، أن يكون لليهودي ابنة جميلة وذكية ، تحبط عمل والدها الشرير ، وفي الوقت الذي يظل فيه اليهودي هدفاً للكراهية على طول الخط ، تصبح هي في مضمون سياق الأسطورة هدفاً للشهوة(٢). وإذا ما عدّ هذا التناقض عرفاً أو تقليداً سار عليه بعض الأدباء ، فإني أرى أن ذلك أسهم في تحقيق غاية معينة ، هي في نظري تصوير بشاعة اليهودي ، وعدائه لأقرب الناس إليه ، إذا ما صدر منهم ما يهدد مصلحته أو يتسبب في خسارته ، خصوصاً إذا كانت هذه الخسارة خسارة مادية ، وقد تتضمن هذه الفكرة أيضاً الاعتقاد بأن فرصة المسيحية مع من هم أمثال جسيكا وإبجييل تبدو عظيمة ، لصغر سنهما وإمكانية تأثرهما بمبادئها ، بعيداً عن التزمت اليهودي وانغلاقه ، وما كانت تعرفه المجتمعات الغربية آنذاك عن تعصب اليهود ، وكرههم للمسيحية وحقدهم على أهلها ، وجسيكا التي تترك دين آبائها تنظر إلى المسيحية على أنها كف الخلاص وطوق النجاة :

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٩٨ .

(٢) . Edgar Rosenberg , From Shylock to Svengali, Jewish Stereotypes in English Fiction, (California : Stanford University Press, 1960) , p. 34 .

جسيكا :

لَرُبما نَجوتُ من جهنَّمٍ بعدَ الزواجْ ... إذ أنَّني أصبحتُ
نَصْرانية !(١) .

وهي تقول ذلك على الرغم من أنها نشأت في بيت رجل محروم من كل شيء إلاّ من يهوديته . ولا يصور لنا شكسبير ما إذا كان هناك صراع قد نشب في داخل جسيكا حول تنصرها وتركها لليهودية أم لا ، وتتبع أهمية جسيكا في المسرحية بشكل رئيسي من كونها أداة تمكن شكسبير من خلالها أن يبرز أهم مظاهر الخلل في شخصية والدها ، وهو أعلاؤه لِشأن المادة ، ونظرته الخاطئة للثروة التي استحق بسببها أن تنزع منه ، وتكون من نصيب الذين أدركوا الاستعمال الحقيقي لها ، وأهمية البذل والعطاء .

وعلى الرغم من أن جسيكا لا تشرح لنا الأوضاع الخاطئة التي أجبرتها على ترك المنزل إلا أنها تصفه بأنه جهنم ، إذ تقول لخادم والدها لونسلوت أثناء وداعها له :

جسيكا :

كَمْ أنا آسفة لرحيلك ..
منزلُنا مثلُ جهنَّمْ .. لكنكَ عفْريتُ أزْرقْ
تَسْرِقُ منه طعمَ المَلَلِ بمرَحك(٢) .

والواقع أن هذا القول لا يدين شايلوك بأشياء خطيرة مثل إساءة معاملتها ،

---

(١) د . عناني ، ترجمة المسرحية ، ص : ١٥٢ .

(٢) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية . ص : ٨٧ - ٨٨ .

وقد دفع ذلك بعضهم إلى أن يرى أن قول جسيكا ينبغي أن يفهم في ظل دوافع واحتياجات فتاة صغيرة ومرحة مثلها ، يقول تشارلتون : " وفي الحقيقة فإن قولها يعبر عن طبيعة جسيكا العابثة أكثر من كونه يعبر عن كراهيتها لمنزل شايلوك الذي يعد باعتراف الجميع منزلاً وقوراً بدون حاك أو راديو وغير ذلك من (أصوات المجون التافه) ومن الصعب أن يجعله ذلك جحيماً ، مع أنه يمكن أن يفسر ملل جسيكا منه "(١) .

وأعتقد أن اعتراض جسيكا على شايلوك ومنزله لم يكن بهذه الشكلية ، بل كان رفضاً عميقاً وجذرياً ، وقد عبرت عن ذلك في وضوح ، إذ تقول :

جسيكا :

ما أعظمَ الخطيئةَ التي حَمَلتُها
حين خَجِلْتُ من أبوةِ الأبِ !
لكنَّني من صُلْبِهِ ومن دَمِه .
ولَسْتُ من طِباعه ! أوَّاهْ (لورنزو) !
إذا صَدَقْتَ ما وَعَدتَني به أنهيت ذلك الصِّراعْ !
فزوجُكَ المَحبَّة ... تغدُو مَسِيحيَّةْ !(٢) .

والصراع الذي تشير إليه جسيكا لم يكن يتعلق بيهوديتها وما اعتزمته من تنصر ، فقد كان موقفها من ذلك واضحاً فالمسيحية بالنسبة لها أمنية . ولكن الصراع الذي تشعر به كان بسبب رفضها لرابطة البنوة التي تربطها بشايلوك ، وخجلها من هذا الرفض ، فهي تقرر أنها خطيئة ، ولا بد أن طباع أبيها كانت أفظع من أن تطاق ، وهكذا تقرر ترك المنزل ولا تجد غضاضة في أن تسرق بعض أمواله ومجوهراته ، وتهبها لأحد المسيحيين ، دون أن تفكر

---

(١) Charlton . Shakespearian Comedy . p . 156

(٢) د . عناني ، ترجمة المسرحية ، ص : ٨٨ .

في غضبه فهو لا يستحق ذلك .

وموقف جسيكا من أبيها ومن اليهودية جعلها في نظر الكثيرين فتاة عاقة وجاحدة تتصف باللصوصية والكذب والخيانة ، فيذكر تشارلتون أنها فعلت كل هذا بشكل غير متوقع ، وضربت بتمردها والدها في الصميم "فهي تدنس بحماقة كل ما اعتبره شايلوك مقدساً ، وتدمر الأساس الذي أقام عليه عالمه ، وادراكه المجنون لهربها وأفعالها بعد ذلك ، أخذ به من الذهول إلى اهتياج مهووس[(١)] ، والحالة السيئة التي وصل إليها شايلوك بعد هرب جسيكا بأمواله كانت من أهم المهام التي أدتها جسيكا في المسرحية على نحو ما رأينا فيما سبق . وقد عبّر شايلوك في وضوح عن طبيعة العلاقة التي تربطه بابنته وهي رابطة اللحم والدم ، وكانت جسيكا تدرك ذلك ، ولهذا تركت منزله إلى عالم تأخذ فيه العلاقات الإنسانية طابعاً آخر . وإذا كان مال شايلوك تعرض للسرقة فينبغي ألا ننسى أنه جمعه من الربا الذي كان يرفضه المجتمع المسيحي آنذاك ، ويعده خطيئة ، ومن العقوبات التي تعرض لها اليهود في ذلك الوقت مصادرة أموالهم التي جمعوها من استغلال الوضع الاقتصادي ، وحاجة الناس إلى القروض ، وجسيكا قبل كل ذلك هي بطلة قصة حب مغامر ، ربطها بأحد المسيحيين ففرت معه ليتزوجا هناك في بلمونت ، ويرى موري أن الذين صبّوا جام غضبهم على جسيكا أساءوا فهمها ، وطبيعة وجودها في المسرحية : " وهناك عدة أمثلة لسوء الفهم الذي وقع فيه بعض نقاد المسرحية ومنها ما قيل عن شهادة جسيكا ضد أبيها ، وقد وصفت هنا بأنها جاحدة وعاصية وأن تصرفها كان قبيحاً . وهذا خطأ ولا علاقة له بالأمر . فتاجر البندقية ليست دراما واقعية ولا يمكن أن نحاكم شخصياتها في ضوء المعايير الأخلاقية الواقعية ، فنأخذ جسيكا في الضوء البارد ونحللها بعيداً عن المسرحية ، التي تبدو فيها شيئاً صغيراً ولئيماً ... لكنه ساحر وله

---

(١) Charlton , Shakespearian Comedy, pp . 157 - 158 .

وجـود . فـهي تهـرب من بيت والدها لأنهـا بيـضـاء ، وهـو أسـود ، حـيث تبـدو كأميرة حبسها وحش أكثر من كونها ابنة عاصية ليهودي قاس . وسواء كان شكسبير من بين كل الكتاب ، يتجنب تقديم سلوك جاحد دون شـرح أو لا ، فإن من الصواب القول بأنه لم يتصور أن سلوكها كان جاحداً أو عاصياً ، فالعلاقة بين الأب الشـرير والابنة المحـبوبة قيـدت بقوانين قديمة قـدم الجـحـيم"(١) ورومانسية القصة التي ربطت بين جسيكا ولورنزو كانت تستهوي الجمهور آنذاك بكل سـحرها وجاذبيتها ، وكما أشعلت جسيكا بفرارها بتلك الغنيمة ، نار شايلوك المتقدة ، فقد أضاء ت بلمونت بسحر تلك الأناشيد التي دارت بينها وبين لورنزو .

---

(١) Murry , " Shakespeare's Method," p.35

٢- شـيلوك الجـديـد

أ - مصادر المسرحية

ب - البناء المسرحي

جـ - شايلوك الجديد وما يدل عليه

د - باقي الشخصيات وما تمثله

أ - مصادر المسرحية

كتب باكثير مسرحيته (شيلوك الجديد) في عام ١٩٤٤ م ، ونشرت في عام ١٩٤٥م وقد كتبها وهو يتمزق ألماً لحال العرب ، وما حلّ بهم من جور وقهر. وكانت هذه المسرحية في طليعة أعماله التي عبرت عن مشاعره تجاه القضية الفلسطينية ، وقدمت تصوراته ومرئياته حولها . وقد فضل أن يتخذ من عمل مسرحي آخر له شهرته العظيمة أساساً لعمله ، فكانت مسرحية (تاجر البندقية) لكاتبها وليم شكسبير التي اتخذها دليلاً يسترشد به لإنجاز مسرحيته (شيلوك الجديد) . وها هو ذا يصرح بذلك لنا ، ويشرح ظروف ولادة ذلك العمل : " وذات يوم قرأت أن الزعيم الصهيوني جابوتنسكي خطب مرة في مجلس العموم البريطاني ، فضرب المنضدة بيده وهو يقول : " أعطونا رطل اللحم ، لن ننزل أبداً عن رطل اللحم " مشيراً بذلك إلى الوطن القومي الذي تضمنه وعد بلفور . فقلت في نفسي قد وجدت الضالة التي كنت أنشدها ، هذه الكلمة حجة على الصهيونية ، لا لها ، وسأتخذها الفكرة الأساسية لمسرحيتي، واستحضرت في ذهني رواية (تاجر البندقية) لشكسبير ، ثمّ أعدت قراء تها فلمحت الخطوط الأولى للموضوع الملائم للفكرة ، ولم ألبث أن وضعت تصميم المسرحية ، ثم أخذت في كتابتها بسرعة فائقة حتى أتممتها"[١] . وإذا كانت مقولة جابوتنسكي هي التي نبهت باكثير إلى ذلك العمل الشكسبيري ، فإن موضوع (شيلوك الجديد)[٢] بصفتها عملاً يناقش الاستيطان اليهودي لفلسطين ، والإشكال اليهودي بشكل عام ، كان له أكبر الأثر في وصول كاتبنا إلى ذلك ، واختياره مسرحية شكسبير دون غيرها باعتبارها أكثر الأعمال

---

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٤٣ .

(٢) يشير الدكتور عدنان وزان إلى وجود مسرحية ألمانية بعنوان شايلوك الجديد " Der Neue Shylock " للكاتب الألماني هرمن جورج شيفاور=

الأدبية شهرة في التعرض للشخصية اليهودية . بالاضافة إلى ما عرف عن باكثير من إعجابه بتلك القمة الأدبية الشاهقة ، ومحاولاته المتكررة الاحتكاك بها عن قرب على النحو الذي سبقت الإشارة إليه .

وقد ظهر تأثره بذلك العمل واضحاً ، ومصرحاً به في ثنايا المسرحية ومن اليسير على الدارس تتبع دلائله ، واسقاطاته ، وانعكاساته . وقد اختار شكسبير حكاية ذلك اليهودي الجشع مع أحد المسيحيين ، ووظّفها ليقدم لنا الحياة بما تزخر به من طبائع بشرية متناقضة مؤكداً على قيمة العطاء والبذل ، من خلال استعراض الشخصية اليهودية بصفتها تجسد مثالاً صارخاً للجشع والطمع وإيثار المصلحة الخاصة ، والسعي وراء تحقيق أهدافها وغاياتها في وحشية ودموية . كذلك يستعرض باكثير الخطر اليهودي وأبعاد أطماعه في الوطن العربي ، ودناءة المخطط الصهيوني ، كما يقدم حلاً لتلك القضية الدامية لوقف خطورة ذلك الاعتداء السافر .

ويشرح باكثير الفكرة الرئيسة التي تقوم عليها مسرحيته قائلاً : " وكانت الفكرة هي أن فلسطين العربية لا يمكن أن يقتطع منها وطن قومي لليهود – بله دولة – دون أن يسيل الدم من الشرق العربي كله . ومثل ذلك مثل رطل اللحم الذي اشترطه شيلوك اليهودي في رواية تاجر البندقية على التاجر البندقي أنطونيو ، لا يمكن أن يقتطعه شيلوك من جسم أنطونيو دون أن يسيل الدم منه فيموت . فكما استحال تنفيذ هذا الشرط المخالف للقوانين الإنسانية مع أن أنطونيو نفسه قد رضي به ، ووقّع على صك العقد الذي بينه وبين شيلوك ، يستحيل بالأولى تنفيذ وعد بلفور ، لا لمخالفته للقوانين الإنسانية فقط فيما يترتب عليه من حكم بالموت على شعب بأكمله هو الشعب العربي بدلاً من شخص واحد هو أنطونيو ، بل لأن الذي أعطى هذا الوعد لا يملك

="Hermann George Scheffauer " التي صدرت في برلين عام ١٩١٢م، ويتعلق موضوعها بالتداخل في علاقات الآباء بالأبناء في الأوساط اليهودية .. ، وقامت مسرحيته في عرضها على أساس النظرة المسيحية ووجود الخلافات بين الآباء المتمسكين باليهودية وأبنائهم الملحدين بها ، مما يقود إلى نهاية مأساوية في الحياة الاجتماعية : د . عدنان وزان ، اليهود في مسرحيات شكسبير وباكثير ط ١(جدة : الدار السعودية للنشر والتوزيع ١٩٩٠) ، ص : ٢٢١.

إعطاءه وهو بلفور بخلاف أنطونيو الذي كان يملك أن يكتب الصك على نفسه . أمّا الموضوع فقائم على استعارة قصة هذه المسرحية التي كتبها شكسبير لمسرحية جديدة تعالج قضية فلسطين ، معتمدة على وجوه التشابه بين القضيتين في الصورة الإجمالية ، وفي كثير من التفصيلات حتى تنتهي ببطلان دعوى الصهيونيين كما بطلت دعوى ذلك اليهودي الجشع شيلوك وبتجريمهم كما جرم شيلوك "(١) .

وهكذا يظهر لنا بشكل واضح أن باكثير لم يكن متأثراً بشكسبير وحسب بل كان واعياً بهذا التأثر . ولذا فقد كان من المتوقع أن نجد صدى لمسرحية (تاجر البندقية) في ثنايا عمل باكثير ، بل إن حدة التأثر تزداد في مواضع كثيرة فتشير إلى نفسها بنفسها ، ومن هنا كان لا بد أن ينظر إلى مسرحية (تاجر البندقية) على أنها المصدر الأول الذي اعتمد عليه الكاتب في كتابته لمسرحية (شيلوك الجديد) . والواقع أن محاولة كاتب الاعتماد على كاتب آخر ، والاستفادة من الآداب الأخرى ، لا ينال من مقدرته ولا يلغي أصالته ؛ يقول الدكتور هلال : " وقد قررنا من قبل أنه لا عيب في تأثر كاتب بكاتب آخر . فإن الاختراع في الأدب بمعنى الخلق من جديد جدة مطلقة أمر عسير بل متعذر . ذلك لأن الكاتب حين يعمل فكره ، وتجيش عواطفه لتتوالد أفكاره ، يعود – لكي ينتج – إلى ذاكرته فيستوحيها . وما الذاكرة إلاّ وليدة التجربة والمشاهدة والاطلاعات المختلفة "(٢) .

ولئن صرّح لنا باكثير بتأثره بمسرحية شكسبير واعتماده عليها ، فإني أرى أن تحديد موقفه من تلك المسرحية ، وطريقة فهمه لها أمر ضروري وملح . وقد سبق أن رأينا من قبل الجوانب العديدة التي تثيرها مسرحية

---

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٤٣ – ٤٤ .

(٢) محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط٣ (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٧م) ، ص : ٣٣٥ .

(تاجرالبندقية) كأي عمل شكسبيري . ويبدو أن باكثير اختار منها وركز على ما يخدم فكرته الأساسية ، ويتناسب مع موضوع مسرحيته ، والهدف الذي كتبها من أجله . وحين نفرغ من قراءة (شيلوك الجديد) لا بد أن نلحظ أن باكثير نظر إلى تلك المسرحية على أنها عمل قصد به شكسبير أن يقدم من خلاله اليهودي بكل ما عرف منه من جشع ومكر وتعنت ودموية ، ويستعرض نقائص تلك الشخصية الشاذة ، ويحاول بحكمته أن يقدّم لها العلاج المناسب . وفي المسرحية مواضع عديدة تشير إلى موقف باكثير ، ويمكن لنا أن نتلمس ذلك في الحوار التالي بين شايلوك ، والجنرال سوردز ممثل بريطانيا :

شيلوك : لسنا من البلاهة والغفلة بحيث نرضى أن نحتكم في قضيتناالكبرى إلى خيالات شاعر متهوس . فكلنا يعلم أن الشخصية التي تدعوها سلفنا إن هي إلاّ شخصية خيالية لا وجود لها في الحقيقة ، وإنما هي من تصورات ذلكم المسيحي المتعصب المتحامل على شعب الله المختار.

سوردز : ولكنها بالرغم مما تزعم صورة صحيحة للرجل اليهودي الشحيح الجشع الحاقد على الإنسانية(١) .

وقد أراد شكسبير بمسرحيته أن يعظ اليهود ويهديهم إلى سواء السبيل .

شيلوك : عدوا هذا الاستغلال كريماً أو غير كريم ، فقد تركنا فضيلة الكرم لمن يسره أن يتبجح بها من العرب ، أما نحن معشر اليهود فحسبنا أن نقف عند حدود القانون ولا نطالب إلاّ بما يخولنا إياه .

سوردز : العجيب أن العقلية اليهودية هي هي لم تتغير على مر القرون ، ولم ينفعها الدرس الذي ألقاه عليها شكسبير .

---

(١) على أحمد باكثير ، شيلوك الجديد ، دار مصر للطباعة ، ١٩٨٥م ، ص : ١٤٤ - ١٤٥ .

وعندما ينهار شيلوك الجديد في المحكمة تحت وطأة القهر والحزن ، وقد ضاعت أحلامه جميعاً ، يتوجه إليه ميخائيل ممثل عرب فلسطين قائلاً :

ميخائيل : .. أجل أيها السادة اعذروه فلم يستطع سلفه وسميه من قبل إلا أن يكون عنيداً متعنتاً كما (خلقه)[١] شكسبير. لقد أنكر هذا الشيخ العنيد حكمة شكسبير وعلاجه الناجع لليهود ، وأبى هو وقومه أن يعتبروا بتلك العظة البالغة التي ضربها لهم وقالوا إنه مسيحي متعصب على اليهود وشاعر متهوس . فليت شعري بعد أن حققت الأيام في قضية فلسطين مصداق خيال شكسبير[٢] في قضية البندقية – هل انتفع اليهود بهذه العظة أم لا يزالون على رأيهم في خياله المريض ؟ وأغلب ظني أيها السادة أنهم لم يتعظوا بهذا الدرس حق الاتعاظ – وهذا المسيو شيلوك دليل على صحة ما أقول – وإذا كان لنا أن نطمح في تحقيق هذه الغاية ، فعلينا أن نقتفي ما رسمه لنا شكسبير في روايته الخالدة فنطبق عقوبة شيلوك بحذافيرها على أحفاده ، هؤلاء الذين ألّفوا هذه الرواية الجديدة ، ومثّلوها في هذا القرن العشرين[٣].

وإلى جانب نص المسرحية فإنني أرى أن باكثير اعتمد أيضاً على ما كتب حولها من نقد وتحليل ، ويظهر ذلك واضحاً في الحوار التالي الذي يدافع فيه شايلوك عن اليهود :

شيلوك : هذا ما يؤكد قولي أن شيلوك هذا لم يكن يهودياً صحيحاً، وإلاّ لما عجز وأبلس ولاستطاع أن يحتج على قضاته الجائرين المتحاملين عليه ليهوديته .

سوردز : بم كان يحتج عليهم ؟

---

(١) يقصد الكاتب (كما رسمه لنا) .

(٢) ينظر باكثير إلى شايلوك كشخصية خيالية ، وقد سبق أن رأينا كيف اعتمد شكسبير على عدة مصادر لرسم هذه الشخصية ، وبناء عمله المسرحي .

(٣) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص: ٢٤٧ – ٢٤٨ .

شيلوك : بأنــه ما دام كتب لـه في الصك بحقــه في اقتطاع رطل من لحم ذلك
المسيحي في أي جزء يختاره من جسمه ، فقد ثبـت له الحق بمقتضى
هذا الصك في امتلاك الجسم كله والتصرف فيه كما يشاء ، لأن حياته
قد أضحت حينئذٍ تحت رحمته(١) .

ومـن المعـروف أن اعـتـراض شـايلوك السـابق قـد ذكـر ضـمـن بـعض الانتقادات التي وجهت لمسرحية (تاجر البندقية) ، عاب بعضهم فيها سذاجة الطريقة التي أحبطت بورشيا بواسطتها مكيدة اليهودي . كذلك تؤكد نهاية شـايلوك الجديد قراءة باكثـير لما كتب حول المسرحية مـن نقد ، فـقد أنـهـى شكسبير المسرحية دون أن يحدد لنا مصير شايلوك الذي ترك المحكمة محطماً ، وهو يقول : I am not well ، أمّا باكثير فإننا نجده يحـدّد لنا تلك النهاية ، إذ يجعله ينهار من هول الصدمة ، ويقع مغشياً عليه في محكمة القدس حين يسمعها توافق على ذلك الشرط الخاص بهدم تل أبيب ، ثم لا يلبث ان يفد شاب يهودي إلى المحكمة ، ويخبرهم بأن المسيو شايلوك مات منتحراً . وقد تساءل بعض الدارسين المتعاطفين مع اليهودي ، عن مصير ذلك العجوز المحطم القلب ، الذي تآمرت عليه ابنته ، وأعداؤه ، ومحكمة البندقية ، فهزم تلك الهزيمة المرة . والواقع أن باكثير وفق في تلك النهاية التي رسمها ، فشايلوك عنده يرمز للاستيطان اليهودي لفلسطين ، واحتلالهم لها ، وهو وضع شاذ ، ومغالطة كبيرة ، لأن ذلك الكيان يعد مخلوقاً غير طبيعي ، ولا بد أن يأتي يوم يقضي فيها ذلك المخلوق على نفسه بنفسه - بإذن اللّه .

ومن السهل علينا أن نرى مدى تأثر باكثير بشكسبير وعمله المسرحي، وقد تخطى ذلك التأثر حدّ الفكرة الأساسية ، وغدت تلك المسرحية بالنسبة لباكثير النموذج المحتذى ، في ضوء فهمه لها . وظهر ذلك التأثر في تعامله مع بناء الشخصيات ، وفي المعالجة المسرحية بشكل عام . والمسرحية تغصّ بالأمثلة التي سأعرض لها أثناء تحليلي لـ (شيلوك الجديد) .

وإلى جانب مسرحية تاجر البندقية ، فإن القضية الفلسطينية ، وتاريخ هذه القضية وما حفلت به من مشكلات وأحداث ، تعد المصدر الثاني

---

(٤) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٤٩ - ١٥٠ .

الذي اعتمد عليه باكثير في كتابته لـ (شيلوك الجديد) . فالمسرحية في معظم أجزائها تناقش ما يتعلق بذلك الهمّ العربي والإسلامي بأحداثه الجسام وتفاصيله الدقيقة ، وتدل على خلفية عظيمة ومتابعة دقيقة من قبل باكثير . وقد أشار إلى ذلك إذ يقول في صدد حديثه عن (شيلوك الجديد) : " كانت القضية تشغلني ، وكنت أتابعها باهتمام سواء فيما ينشر عنها في الصحف أو ما يوضع عنها من الكتب "[١] . وقد دفع ذلك بعضهم إلى أن ينظر إلى المسرحية على أنها رصد لشجون تلك القضية ، ومناقشتها بطريقة تفصيلية . فنجد المسرحية مثلاً تشير إلى قضية الجامعة العربية التي كان يسعى إليها العرب، وتقلق الصهاينة ، فيدور هذا الحوار بين شايلوك وبعض أعوانه :

شيلوك : لكن هذه اللعبة قد أصبحت حقيقة واقعة . أما تراها قد جاوزت دور المشاورات إلى دور المؤتمرات ؟ ثم ألا ترى أنها أصبحت في البلاد العربية السياسة القومية التي لا تتأثر باختلاف الحكومات الحزبية ؟ هذه مصر مثلاً تسقط فيها حكومة الوفد التي بدأت المشاوات وتخلفها حكومة خصومة ، فلا تتزحزح عن سياسة الاتحاد العربي بل سارت في سبيلها بهمة وعزيمة ، وتأتي بعد هذا يا مسيو كوهين فتقول لي إنها لعبة ؟

كوهين : لو تتبعنا تاريخ السياسة البريطانية في الشرق لعلمنا أن بريطانيا لا تستطيع أن تشجع مثل هذه السياسة إلى النهاية . تذكر يا مسيو شيلوك أنها هي التي قضت في الماضي على حركة محمد علي باشا وابنه إبراهيم باشاحين حاولا إقامة هذه الوحدة العربية[٢] .

ويشرح له شايلوك كيف أن بريطانيا غيرت من سياستها في الشرق العربي لتحتفظ بمركزها هناك ، ويستمر النقاش بينهما في محاولة من باكثير لإيفاء الموضوع حقه . ومن بين الموضوعات الكثيرة التي تناقشها المسرحية ،

---

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص :٤٣ .

(٢) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٣٠-١٣١ .

موضوع الكتاب الأبيض ، وموقف اليهودوالعرب منه . كما يتم استعراض الظروف التي منحت فيها بريطانيا وعدها المشئوم ، وما تلا ذلك من وعود تفسيرية ، ومسألة الحق التاريخي في فلسطين التي يتشدق بها اليهود . ولا ينسى باكثير أن يصوّر معاناة أبناء الشعب الفلسطيني وحرمانهم من أبسط حقوقهم كالتعليم المستقل ، والاستفادة من خيرات بلادهم ، وممارسة حرياتهم في العمل دون مضايقة أو دكتاتورية ، وها هو ذا ميخائيل يبث كاظم صديقه معاناته ، وما يلاقيه من ظلم وقهر ، مع أنه يشغل منصب رئيس بلدية القدس :

ميخائيل : آه يا كاظم ، لو كنت موظفاً مثلي لشهدت بعيني رأسك كيف يتغطرس الموظفون اليهود على الموظفين العرب كأنهم هم أصحاب البلاد ، وكأن العرب غرباء فيها . والويل للموظف العربي إذا كان رئيساً في المصلحة، ففي الحال يتوقح مرؤوسوه اليهود عليه ، ويربكون عمله ، ويدبرون الخطط لإيقاعه في زلة قدم تقع تبعتها عليه . فإذا قاومهم واستعمل سلطته عليهم أو شكاهم فلا يلبث أن ينقل من منصبه ويُستبدل به رئيس يهودي بدعوى الرغبة في انسجام العمل"(١)

والمسرحية بشكل عام تعد بمثابة رصد أمين لأحداث تلك القضية قبل وقوع النكبة ، وإعلان قيام الدولة اليهودية المزعومة في عام ١٩٤٨م .

وهناك مصدر ثالث استوحاه باكثير أثناء كتابته للمسرحية ، وكان يلح عليه وهو القرآن الكريم . وقد عرف عن باكثير -رحمه الله - تمسكه وصلته الوثيقة بالذكر الحكيم ، فكان يصدّر معظم أعماله ومؤلفاته بآيات قرآنية ذات علاقة بموضوع ذلك العمل سواء كان ذاك رواية أو مسرحية . وقد فعل نفس الشيء مع مسرحيته (شيلوك الجديد) . فهو يقدم للمسرحية بنصوص عديدة من أقوال بعض المهتمين بالقضية الفلسطينية ، ويصدر كل ذاك بالآية القرآنية التالية :

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٣٨ .

﴿ لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ ٱلنَّاسِ عَدَٰوَةً لِّلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱلْيَهُودَ وَٱلَّذِينَ أَشْرَكُواْۖ وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُم مَّوَدَّةً لِّلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱلَّذِينَ قَالُوٓاْ إِنَّا نَصَٰرَىٰۚ ذَٰلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِّيسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ ﴿٨٢﴾ ﴾ (١)

وحين ننظر إلى مسرحية (المشكلة) نجدها تعرض لنا صوراً من العداء ، والخبث اليهودي بكل صوره وأشكاله ، وتتجلى فيها المؤامرة الصهيونية على الشعب الفلسطيني ، والعالم العربي في أبشع صورة . أما المسرحية الثانية (الحل) فإن باكثير يصدرها بقوله تعالى :

﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكَ لَيَبْعَثَنَّ عَلَيْهِمْ إِلَىٰ يَوْمِ ٱلْقِيَٰمَةِ مَن يَسُومُهُمْ سُوٓءَ ٱلْعَذَابِۗ إِنَّ رَبَّكَ لَسَرِيعُ ٱلْعِقَابِۖ وَإِنَّهُۥ لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿١٦٧﴾ ﴾ (٢)

ونشهد في هذه المسرحية النهاية التعسة التي تصورها باكثير للوجود اليهودي في فلسطين ، وانهيار آمالهم وتحطمها على صخرة الوحدة العربية التي سوف تغلق الطريق في وجه ذلك المخلوق البشع ، فتسوء أحواله ، ويستشعر الذلة والمهانة ، فيغادر فلسطين ويعود أفراده إلى التشرد والتيه .

كما يتجلى اعتماده على القرآن الكريم في حديث بعض الشخصيات ، فعندما يستمع عبدالله فياض إلى افتراءات اليهودي شايلوك ، وتهديده للعرب بما يملكه الصهاينة من أسلحة لا قدرة للعرب عليها ، يشتد غضبه ، ويرد عليه في انفعال قائلاً :

عبدالله : ..." أيها السادة إننا لا نرضى أن يرمينا أذل شعوب الأرض بالجبن والضعف . وإذا كان يجري بعد في عروق هؤلاء اليهود دماء أولئك الذين قالوا لموسى – عليه السلام – حين دعاهم للقتال : ﴿اذهب أنت وربك فقاتلا إنّا ها هنا قاعدون﴾ فإن الدم الذي كان يجري في عروق

---

(١) الآية ٨٢ من سورة المائدة .

(٢) الآية ١٦٧ من سورة الأعراف .

خالد بن الوليد وسعد بن أبي وقاص وعمرو بن العاص وصلاح الدين ليجري بعد في عروقنا ، وإنه ليلعننا إذا سكتنا لهذا التحدي ، ولم نغسل هذه الإهانة !(١) .

والحكم على اليهود بالذل والمهانة ورد كثيراً في القرآن ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ ٱلذِّلَّةُ وَٱلْمَسْكَنَةُ وَبَآءُو بِغَضَبٍ مِّنَ ٱللَّهِ ۗ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا۟ يَكْفُرُونَ بِـَٔايَـٰتِ ٱللَّهِ وَيَقْتُلُونَ ٱلنَّبِيِّـۧنَ بِغَيْرِ ٱلْحَقِّ ۗ ذَٰلِكَ بِمَا عَصَوا۟ وَّكَانُوا۟ يَعْتَدُونَ ﴿٦١﴾ ﴾(٢)

وفي الفصل الأخير من المسرحية بعد أن تكشفت لليهود الحقيقة ، وأدركوا استحالة إقامة دولتهم المزعومة في فلسطين ، نجده يقول :

عبدالله : ... لقد جاء اليهود اليوم ليسترضونا وليردوا إلينا بلادنا المقدسة بعد أن رد الله كيدهم في نحرهم وأذاقهم الله لباس الجوع والخوف..(٣).

وقوله هذا يعدّ صدى للآية الكريمة : ﴿ وَضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ ءَامِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ ٱللَّهِ فَأَذَٰقَهَا ٱللَّهُ لِبَاسَ ٱلْجُوعِ وَٱلْخَوْفِ بِمَا كَانُوا۟ يَصْنَعُونَ ﴿١١٢﴾ ﴾(٤)

وهكذا يحتكم باكثير كعادته إلى القرآن الكريم ، لإصدار أحكامه وتستحضره روحه بشكل ملح ، فيعود إليه بين حين وآخر .

بالإضافة إلى كل ما سبق ، هناك ثقافة باكثير الدينية والعربية التي نشأ في ظلها ، ومكوناته الأدبية والثقافية ، ونظرته إلى اليهود في ظلّ معرفته بهم كمسلم ، وعربي . فكما تأثر باكثير بحديث القرآن عن اليهود ، وعرضه

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢١١ - ٢١٢ .

(٢) الآية ٦١ من سورة البقرة .

(٣) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٤٢ .

(٤) الآية ١١٢ من سورة النحل .

المثير لنقائص تلك الشخصية ، وما ابتليت به من آفات وعيوب ، تأثر كذلك بما جاء في كتب السير والتاريخ ، وبموقف اليهود من الدعوة الإسلامية ، وما أدوه من دور حقير وخطير في حياة المسلمين والعرب ، قديماً وحديثاً . إلى جانب ما سجلته كتب الأدب العربي شعراً ونثراً حول الشخصية اليهودية ، ووجودها البغيض في بلد عربي ومسلم . وهناك أيضاً اهتمامات الكتاب في الأدب الإنجليزي باليهودي ، وتصوير ما جُبلت عليه شخصيته من جشع ، وحقد ، ودموية ، كما في مسرحية (يهودي مالطا) لكاتبها كريستوفر مارلو ، وغيرها من أعمال قصصية ، ومسرحية،وشعرية(١). وإذا ما تغيّر موقف بعض الكتاب الغربيين تجاه اليهود ، فأخذوا يعاملونهم بقدر كبير من التعاطف والحماس ، فإن ذلك قد جاء نتيجة ضغوط وجهود يهودية ، ولأسباب أخرى .

وهكذا كان لاطلاع باكثير على كل ما سبق ، ومعرفته به ، أعظم الأثر في إيجاد خلفية معينة ، وفكرة خاصة عن اليهود صدر عنها كاتبنا ، وهو يكتب مسرحيته (شيلوك الجديد) ، وأثرت في رسمه لشخصية اليهودي وتناوله لها ، وفي بناء باقي عناصر عمله المسرحي .

---

(١) اهتم الأدب الإنجليزي والعربي بتصوير الشخصية اليهودية ، والتعرض لها ، وتناولها ، وإن اختلفت طريقة ذلك التناول ، وأسبابه بين الأدبين. ينظر : د. وزان ، اليهود في مسرحيات شكسبير وباكثير ، ص : ٨٧ ، ١٢١ .

ب - البناء المسرحي

يعـتـمـد البـنـاء المسـرحي على عـدة عناصـر لا بد من توفـرها في المسـرحيـة التي تكتب في الإطار التـقليـدي ، وهذه العناصـر هي : الحـبكة ، والحوار، والشخصيات، والصرا ع الذي يشف عن الفكرةالرئيسـة في المسرحية.

هذا وتعدّ الحـبكة من أهم العناصـر التي لا بد أن يوليـها الكاتب عناية خاصة، فهي تمثل التسلسل المنطقي للحوادث كما يراه المؤلف ، ذلك التسلسل الذي ينبـغي أن يبنى في ضوء مـقدرة فنية بارعـة وأصيلة ، تحسن الاخـتيـار والربط بين الجـزئيـات ، وتنظر إلى عـملها وعناصره المخـتلفـة في شكل مـوحد وشمولي، وتراعى أن تسير : " هذه الجزئيات ... في تتابع ، أي أن لها حركة ، وكل واحدة منها تنمو من الأخرى التي قبلها ، لتكوّن ثالثة ورابعة ... وهكذا ، وكلهـا تكوّن هذه السلسلة التي تجـعلنا نتذكرها في النهـاية . وهذا يبـيّن أثر قانون تداعى المعـاني . والفن هو الذي يعطي هذا القانون مـيزته في المسرحية ، بحيث يجعل بين هذه الجزئيات تشابهاً في السبب والنتيجة من غير ما يبدو أننا نتعمد هذا "[١] .

وتحـوي مسرحية (شيلوك الجديد) على حبكتين رئيسـة وثانوية ، تسير جنباً إلى جنب على امتداد المسرحية .

وتدور أحـداث الحـبكة الرئيـسـة في القـدس حـيث يتـولى شـايلوك ، بمساعدة المحامي كوهين وبعض اليهود الصهاينة ، التخطيط والتنفيذ لبعض

---

(١) د . عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة : دار الفكر العربي ، د.ت)، ص : ٢٢٣ .

العمليات التي تدعم وجود الكيان الصهيوني ، وتسعى لإقامة دولة قومية لليهود في فلسطين . وشايلوك هذا مرابٍ في الستين من عمره يدير مكتباً للإقراض بالفائدة ، ويعمل على توريط أبناء الشعب الفلسطيني ، واستغلال حاجتهم للمال من أجل نهب أراضيهم وممتلكاتهم . كما يلجأ هو وأعوانه إلى وسائل المحتل الدنيئة لتحقيق مخططاتهم وأهدافهم ، فهو مثلاً يسلط راشيل البغي اليهودية على الشاب الفلسطيني عبدالله الفياض لتوقعه في أسر الخمر والجنس ، فيضطر نظراً لحاجته للمال لأن يبيع أراضيه لشايلوك الذي يحولها إلى مستعمرات يهودية لعدد من المهاجرين . كما يحاول شايلوك ومن معه محاصرة أبناء فلسطين ، ومضايقتهم بكافة الطرق والوسائل . وتسهم قوانين الانتداب البريطاني الظالمة في حماية اليهود ، وتمكينهم من فرض سيطرتهم على كافة الأنشطة ومجالات الحياة هناك لشلّ قدرة المقاومين ، وإرغامهم على التسليم لهم . ويجتمع كل من شايلوك ، والمحامي كوهين ، وبنيامين رئيس الدعاية ، وجوزيف رئيس لجنة شراء الأراضي ، ويتحاورون حول أهم القضايا التي تتعلق بدولتهم الصهيونية المزعومة ، ويؤكد لهم شايلوك أهمية سياسة الإرهاب . وتتضارب آراؤهم حول ذلك ، ويتضح لنا مدى دقة اليهود ، ومحاولتهم إحكام قبضتهم على الشعب الفلسطيني ، وسد جميع الثغرات .

ولا يسلم من عدائهم إبراهام ، وهو يهودي لا صهيوني يعادي الصهيونية وممثليها ، ويعارض قيام دولة يهودية في فلسطين . وقد حاولت جماعة شايلوك الإرهابية الاعتداء على عمال إبراهام العرب لإرغامه على استخدام العمال اليهود . ووقعت له حادثة مع شايلوك كاد فيها الأخير أن يودعه السجن بتهمة القتل ؛ عندما جاء إلى مكتب شايلوك غاضباً من معاملة الجماعات الإرهابية لعماله ، وأثناء النقاش الحاد الذي يدور بينهما حول الصهيونية والحق العربي يدخل الضابط اليهودي زيكناخ ، وينتزع مسدس إبراهام ، ثم يطلق منه طلقتين ، ويلقى القبض عليه . وقبل أن يتحركا من مكتب

شايلوك ، يدخل المأمور كسّاب أحد أبناء فلسطين المسيحيين . ويحاول الجميع تحميل إبراهام وزر تلك التهمة التي أتى كساب ليحقق فيها ، وهي قتل عائلة فلسطينية بكاملها ، بعد أن رفض عائلها بيع أرضه . ويشك كساب في أقوال الضابط اليهودي ، وبعد تفتيش مكتب شايلوك يحصل على أدلة تدين ذلك الضابط ، فيقتاده مع إبراهام إلى المخفر لإكمال الإجراءات ، وتقديم زيكناخ للقضاء . ويغضب العجوز اليهودي ، فقد نفذ زيكناخ الجريمة بتعليمات منه ، ويبحث هو وكوهين المحامي عن الحل، فيدفعان بأحد شباب الإرهاب للاعتراف بالجريمة ، وتُبرّأ ساحة زيكناخ ، ويُفصل كسّاب من عمله بتهمة التحامل على رجال البوليس اليهود .

وتشغل أحداث المسرحية الثانية (الحل) محكمة في القدس . ونلتقي فيها بمعظم شخصيات المسرحية الأولى بعد أن اتخذت صفة رمزية ، وغدا كل منهم يمثّل جهة معينة . فيمثّل اليهود شايلوك ، وكوهين . ويمثل ميخائيل جاد، وعبدالله الفياض عرب فلسطين . ويقف إبراهام ممثلاً لليهود اللاصهيونيين ، أمّا الجامعة العربية فتمثلها نادية ، المتنكرة في زي الأستاذ فيصل . ويمثل بريطانيا الجنرال سوردز . وتعقد الجلسة ، وتأخذ المحكمة في مقارنة فعل الصهاينة بفعل شايلوك البندقية . وتُناقش وجهة نظر شكسبير ، والطريقة التي حُلّ بها إشكال البندقية ، ومدى الاختلاف بين شايلوك شكسبير ، وشايلوك القرن العشرين . ويندّد شايلوك الجديد بخيال شكسبير المريض ، وبجهله باليهود وطباعهم . ويحاول كل فريق الدفاع عن وجهة نظره ، ويتضح عزم اليهود على الاستيلاء على الوطن العربي ، والسيطرة عليه . وتثار قضية الجامعة العربية ، ومعاناة الشعب الفلسطيني . وتعقد المحكمة جلستها الثانية في فصل المسرحية الثاني ، ويُعلن قرار صدور الكتاب الأبيض ، وتدور مناقشة نستمع فيها إلى رأي الطرفين العربي واليهودي حول ذلك الكتاب . ويتضح مدى التعنت والصلف اليهودي ، وما يقابل ذلك من تسامح وكرم عربي. ويشتد النقاش بين جميع الأطراف ، وفي هذه الأثناء يأخذ الأستاذ

فيصل زمام الحديث ، ويفجرّ مفاجأته الخاصة بقبول العرب مبدأ التنازل عن فلسطين لليهود ويُدهش الجميع ، و يتمّ التنازل في ضوء شروط وتحفظات من الجانب العربي . وفي فصل المسرحية الثالث والأخير ، نلتقي بنفس الشخصيات بالإضافة إلى حضور القانوني المصري عزمي باشا عم نادية ، التي تحضر هذه المرة في شخصيتها الحقيقية بعد أن غدت السيدة نادية ، زوج عبدالله الفياض ، ومعها ابنهما فيصل . وتجري أحداث هذا الفصل بعد مرور سبع سنوات ، وقد عُقدت تلك الجلسة بناءً على رغبة اليهود وبعد استغاثتهم بدول العالم ، لتنقذهم من الكارثة الاقتصادية التي حلت بهم ، ولتشفع لهم في أن يقبل العرب تصفية الدولة اليهودية ، ورجوع فلسطين إلى العرب ، ويقبل العرب ذلك . وكما عُوقب شايلوك بصدور حكم القتل عليه ، فإن ميخائيل يطالب بقتل زعماء الصهاينة المسئولين عن هذه المؤامرة ، وفي مقدمتهم شايلوك . وكما أعفى الدوق شايلوك من عقوبة القتل فإن المحكمة تعفو عن يهودي القدس . ويطالب ميخائيل بمصادرة أموال الصهيونيين على أن يعطى نصفها للشعب العربي ، والنصف الآخر لهيئة السلام الدولي ، وإذا تنازل الاثنان فإن المال يعطى إلى اليهود اللاصهيونيين ، الذين خرجوا عن مبادىء الصهيونية كما خرجت جسيكا عن مبادىء أبيها . وتعترض محكمة القدس لصعوبة السيطرة على الأموال الصهيونية ، وتكتفي بمصادرة أموالهم داخل فلسطين . كذلك يطالب ميخائيل شايلوك بأن يعتنق المسيحية ، باعتبارها الحل الوحيد للمشكلة اليهودية العالمية ، ويعترض إبراهام وكذلك شايلوك ويُوافق على اعتراضهما . ويأذن العرب لليهود بدخول الأقطار العربية في وجود شروط وقوانين تحكم وجودهم ، وتمنعهم من التلاعب والإضرار بغيرهم . ويطالب العرب بتعويض مادي ومعنوي عما لحقهم من أضرار ، فتمنح لهم مستعمرات ومؤسسات اليهود التي تم بناؤها في فلسطين . أمّا التعويضات عن الأضرار التي لحقت بالمسجد الأقصى ، والمقدسات الدينية فإنها تدفع على شكل ديون في هيئة أقساط خلال عشرين سنة أو يزيد . وتطالب نادية بتحريم

فلسطين على اليهود على أن يسمح لهم بالحج إلى مقدساتهم الدينية . ويستثنى من ذلك التحريم يهود فلسطين اللاصهيونيين . ويطلب من الصهاينة هدم تل أبيب كشرط لقبول الصلح ، وأن يتم ذلك خلال سبع سنوات هي عمر دولتهم البائدة . وتنتهي المسرحية بخبر انتحار شايلوك .

وإلى جانب الموضوع الرئيسي للمسرحية ، أي مشكلة فلسطين ، هناك قصة عبداللّه الفياض مع نادية وتمثل الحبكة الثانوية . وتدور القصة حول شاب من أسرة فلسطينية عريقة يدعى عبدالله الفياض في الرابعة والعشرين من العمر تخرج من كلية الحقوق بمصر . يقع هذا الشاب في حبال اليهود وشراكهم حين سلط عليه شايلوك واحدة من بغايا اليهود لتغرقه في شرب الخمر ، وتقوده إلى موائد القمار لكي يسهل الاستيلاء على أرضه . ويحدث أن تأتي راشيل هذه لزيارة عبدالله في بيت عمه كاظم بيك ، وينكشف أمر تلك الزيارة ، فيغضب عمه ويثور لمجون ابن أخيه واستهتاره . فيهدد عبداللّه عمه بمقاضاته ، وطلب رفع وصايته لبلوغه سن الرشد ، ويتوعده عمه بإبلاغ خطيبته نادية بخيانته لها . ونادية فتاة من مصر تدرس الحقوق تحب عبداللّه ويحبها ، وقد خطبها وكان يأمل أن يحقق أمله في الزواج منها . ويحاول ميخائيل بيك – صديق عائلة آل الفياض وشقيق كسّاب – أن يصلح بين العم وابن أخيه لكن دون جدوى ، إذ يحتد النقاش بينهما ، وينتهي بخروج عبداللّه مطروداً من المنزل . ويتوجه إلى شايلوك ليطلب المزيد من المال ، ويبحث معه أمر رفع وصاية عمه عنه خوفاً من أن يتمكن من الحجر عليه بدعوى سفهه . ويتصدى لهذا الشأن كوهين المحامي اليهودي ، ويدفع شايلوك عبدالله لبيع جميع أراضيه لقاء كمبيالات يسحبها على دفعات ، حتى لا يتمكن عمه من مصادرة ما يملك . وبهذا يقع عبداللّه في الفخ الذي نصبه له اليهودي في طيش منه ، واستسلام لنزواته وعناده . ولا يستيقظ من غفلته إلاّ وقد أضاع كل ما يملك ، باستثناء قدر يسير ، فيقرر العودة إلى عمه نادماً يذرف دموع الحسرة والألم . وفي قصر آل الفياض يعلم بعزم ميخائيل

وشقيقه كساب اللحاق بثوار الجبل من أجل الجهاد لتحرير الوطن العزيز ، فيعقد عزمه على الذهاب معهم تكفيراً عن الخطأ الذي ارتكبه في حق نفسه ووطنه. ويقبل عمه توبته بعد أن رأى عزمه على الجهاد . وفي هذه الأثناء تصل نادية وأسرتها إلى فلسطين ، وتنزل ببيت آل الفياض ، وقد جاءت مع وأسرتها من أجل تجديد الهواء بعد إصابتها بمرض عصبي ، نتيجة لتلك الصدمة التي تلقتها حين علمت بخيانة عبدالله لها ، وانحرافه عن الطريق السوي . ونعلم بتخرج نادية من كلية الحقوق ، وبنبوغها في القانون ، وبراعتها في المحاماة . ويطلب منها عبداللّه أن تصفح عنه فتوافق بعد تردد ، لكنها ترفض أن تصافح يده التي تلوثت بخيانة الوطن ، فينطلق نادماً عازماً على الجهاد . ثم نلتقي بالاثنين معاً في المسرحية الثانية (الحل) في محكمة القدس وقد حضر عبداللّه ممثلاً لعرب فلسطين ، وقدمت نادية ممثلة للجامعة العربية ، بعد أن تنكرت في شخصية الأستاذ فيصل ، وادعت أنها ابن عم نادية ، وزوجها . وتكتشف نادية حب عبدالله لها ، وأنه ما زال باقياً على العهد ، فتطالبه بخاتم الخطوبة بصفتها الأستاذ فيصل زوج نادية ، ويرفض عبدالله لكنه يضطر للموافقة فترد إليه خاتمه ، وتأخذ خاتمها ، ويتم تبادل الخاتمين . وبعد أن تُرفع جلسة المحاكمة الثانية تحاول نادية أن تلفت عبدالله إلي هويتها الحقيقية ، وأنها ليست سوى نادية خطيبته ، فتعطيه خاتمها من جديد ، وتأخذ خاتمه ، فيرتاب عبداللّه في الأمر ، ويدقق نظره في الأستاذ فيصل مجدداً ، فيتعرف على نادية ، ويسعد بذلك سعادة غامرة . ونلتقي بهما بعد سبع سنوات وقد تزوجا ، وأنجبا ابناً أسمياه فيصل .

نلحظ مما سبق مدى اعتماد باكثير على المعلومات المتعلقة بالقضية الفلسطينية ، وخلفيات هذه القضية ، وتفاصيلها في بناء حبكة المسرحية . كما أن ما يهدف إليه من فضح المخطط الصهيوني فرض عليه توجهاً معيناً ، وجعله يرغب في أن يعرض لجوانب ذلك الموضوع الشائك ، ويناقشها بشكل شمولي .

فنجد كاظم وابن أخيه عبدالله يمثلان الشعب الفلسطيني في طائفته المسلمة ، بينما يمثّل الطائفة المسيحية ميخائيل بيك ، وأخوه كسّاب . وتشترك هذه الأطراف جميعاً في الكفاح من أجل فلسطين بكافة الوسائل المتاحة ؛ فكاظم بيك يساعد المحتاجين من أبناء فلسطين ، ويقرضهم ما يحتاجونه من مال حماية لهم من مكتب شايلوك اليهودي ، ومصيدة القروض الربوية التي تهدف إلى الاستيلاء على الأراضي العربية . ويتعقب كسّاب ، من واقع عمله كمأمور ، أعمال اليهود ، ويترصد خططهم ومكائدهم . وعندما يستقيل ميخائيل من عمله في البلدية ، يفتح مكتباً للمحاماة يناصر عن طريقه المظلومين من أبناء شعبه على عدوهم الغاشم . ثم يأتي وقت الجهاد ، والكفاح المسلح فيشترك الجميع في الثورة ، بعد أن ينضم إليهم عبداللّه الذي يتوجه معهم للجبل مشاركة في الدفاع عن فلسطين. ويريد باكثير بذلك أن يظهر أهمية هذه الوحدة في مواجهة الخطر الصهيوني . ولا ينسى الكاتب أن يشير إلى أهمية الدور الذي تقوم به مصر وحيويته ، وذلك عن طريق علاقة النسب التي تربط بين عبداللّه الفياض الفلسطيني ، ونادية فتاة مصر التي نبغت في فن القانون والمحاماة . كذلك لم يهمل تصوير معاناة الشعب الفلسطيني ، وكفاحهم ضد ذلك العدو البغيض ، فاهتم بذكر كثير من الحقائق والتفاصيل ، في محاولة منه لرسم صورة متكاملة حول تجني العدوان الصهيوني ، وشذوذ ذلك الوضع المؤلم . وقد انصرف بذهنه وبجهده إلى رسم طبيعة الدور الذي ينبغي على أبناء فلسطين القيام به ، وعمل كـ (شيلوك الجديد) كان في حاجة إلى كل ذلك ، إلاّ أن خطأ باكثير هو إهماله للجانب الفني ، أو قصور أدواته آنذاك عن تحقيق مستوى النجاح المطلوب ؛ مما أوقعه في نوع من المبالغة نتج عن تناقضها مع الواقع ، أن فقدت أحداث المسرحية وشخصياتها قدراً من مصداقيتها وقوتها . فعلى سبيل المثال تلك الروح الأخوية المبالغ فيها بين كاظم وميخائيل ، تبدو لي مصطنعة ، ومثالية أكثر من اللازم ، فعبارات التقدير والمجاملة لا تكاد تنقطع

بينهما ، حتى في أحلك اللحظات وأحرجها . وكان إغراء باكثير لنا بالانتباه إليها واضحاً ومكشوفاً منذ البداية ، ومثيراً للملل والضجر . وقد أراد عن طريق تلك العلاقة أن يشير إلى الوحدة ، وضرورة وجودها بين أبناء الشعب الفلسطيني المسلمة، والمسيحية . ومن حق الكاتب أن يختار الجوانب التي يعتقد في وجودها وفي أهميتها ، شرط أن يحسن اختيار الوسيلة التي يسلكها لعرض تلك المسألة ، أو إثارتها . كذلك هو الحال بالنسبة للروح المنصفة والمناصرة للعرب التي تحلّى بها الجنرال سوردز ممثل بريطانيا ، والتي لا تمت إلى الواقع بصلة ، فكلنا نعلم حقيقة الدور الخطير والحقير الذي قامت به بريطانيا لتمكين القدم اليهودية من أرض فلسطين الأبية . وعلى الرغم من كل تلك المساحة التي أعطيت للجنرال سوردز لإظهار حبّه للعرب ، وعدائه لشايلوك واليهود ، فقد كان من الصعب علينا أن نصدق أقواله ، أو ننظر إليها بعين الاهتمام . وفي الحقيقة يعدّ موقف باكثير من بريطانيا ودورها في الأحداث مثيراً للتساؤل والعجب ، فهو يدافع عنها دفاع المستميت ، ويصرّ على إظهار صداقتها للعرب ، وأهمية تلك الصداقة ، وضرورة حرص العرب عليها . وقد بالغ باكثير في ذلك إلى درجة أوقع فيها نفسه في دائرة الشبهات ، إذ من الممكن أن يشك في هدفه من تملق بريطانيا خاصة وأن بلاده حضرموت كانت لا تزال مستعمرة بريطانية آنذاك . وربما كان باكثير واثقاً من حسن نيات البريطانيين – وهو ما لا أجد له مسوغاً– طامعاً في مساعدتهم ، وقد كان واقع تلك القضية المحزنة يقطع الرجاء في يقظة الضمير البريطاني أو الغربي ؛ يقول الشهيد سيد قطب في ختام حديثه عن مسرحية (شيلوك الجديد) : " ولكني أختلف مع الأستاذ "باكثير" في أمر واحد . ذلك أنه يبدو من سياق الرواية وفي ختامها أنه واثق بأن هناك شيئاًاسمه "الضمير البريطاني" أو "الضمير الغربي" على وجه العموم . يبدو ذلك في فصل "المحاكمة" الذي عقده في نهاية المسرحية ! وأنا أخشى هذه الثقة على قضية فلسطين ، كما أخشاها على جميع قضايا البلاد العربية. ليس للسياسة البريطانية ضمير ،

وليس للعالم الغربي شرف . هذه هي العقيدة التي أعتقد أن من واجب كل كاتب وكل سياسي في هذا الشرق العربي أن يمكّن لها في ضمير الأمة العربية ، بل في ضمير الشرق الذي ما نكب في تاريخه كله بمثل ما نكبته الثقة في الضمير البريطاني ، وفي الشرف الغربي !"(١).

هذا وقد احتوت المسرحية على جوانب أخرى افتقدت المنطقية ، وبدت فيها مبالغة باكثير ، ومثاليته المعهودة ، ومن ذلك ما لمسناه في بعض المواضع من تعاطف الجانب العربي مع شايلوك ، ورثائهم لما وصل إليه من نهاية ، كالذي حدث أثناء وصول خبر انتحاره إلى المحكمة :

ابراهام : هذه لعنة أبينا إبراهيم قد أنذرته بها من قبل ! .

ميخائيل : لا شماتة في الموت يا مسيو إبراهام . مسكين شيلوك ! لقد كان خصماً عنيداً .

الرئيس : أجل مسكين هذا الشيخ العجوز !

إبراهام : يا ليته عاش !

عربي باشا : لشد ما خدم القضية العربية بجهوده !

عبدالله : خدمة غير مشكورة !

نادية : بل علينا أن نشكره . إنه أيقظنا من سباتنا ثم نام (٢).

ومن الممكن أن نقبل حزن كوهين ورئيس المحكمة لموت شايلوك ، ولكن أن يشمل ذلك الحزن والشعور بالأسف ميخائيل ، فهذا ما يصعب استساغته وقبوله . فكلنا نعلم أن الاعتداء الصهيوني الذي يمثله شايلوك كان وراء دفعه إلى الاستقالة من عمله كرئيس لبلدية القدس ، كذلك نعلم أنه تسبب في مقتل شقيقه كساب ، وصديقه كاظم وغيرهم . وقبل ذلك كله فإن شايلوك وعصابته سلبت ميخائيل وغيره من أبناء فلسطين وطنهم ، وإحساسهم بالأمن والعزة والسيادة ، ونالت من الشعب الفلسطيني قتلاً وتشريداً ، دون وجه حق .

---

(١) سيد قطب ، "شيلوك الجديد أو قضية فلسطين ، مسرحية للأستاذ باكثير" ، الرسالة٦٥٥ (يناير ١٩٤٩ م) ، ص : ٧٤ .

(٢) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٧٥ – ٢٧٦ .

وربما جعل باكثير ميخائيل يظهر حزنه وتأسفه لموت اليهودي ، رغبة منه في إظهار كرم العرب وتسامحهم ، وهو أمر يحرص عليه أشد الحرص . وقد أخطأ في إصراره على هذه المثالية التي لا مكان لها حين يتعلق الأمر بكيان أمة يهدد استقلالها خطر عظيم ، ينال من شرفها ودينها وكرامتها .

والواقع أن نهاية شايلوك الجديد تشير إلى رغبة باكثير في مخالفة ما جاء في (تاجر البندقية) فقد عبر شايلوك شكسبير عن صدمته وحزنه لما انتهى إليه الأمر ، بذلك التعبير المبهم : " I am not well " وهو تعبيرٌ بالغ البساطة بالنسبة للموقف العصيب الذي تمرّ به الشخصية ، ومع ذلك فقد جاء شديد الإيحاء ، مثيراً للحيرة . ويبدو أن هذه النهاية الغامضة لم تعجب باكثير – كما ذكرت سابقاً – ولهذا تخطت دلائل انهيار شايلوك الجديد حد التعبيرات والألفاظ ، ووصلت إلى درجة الانهيار الجسدي بطريقة مسرحية مبالغ فيها :

شيلوك : آه ! آه ! لا بقاء لي هنا ، احملوني إلى بيتي ثم افعلوا ما شئتم آه !
" يسقط مغشياً عليه فيخف الحرس إليه "(١) .

ولم يكتف باكثير بهذا الانهيار الواضح ، بل أراد أن يتأكد من مفعوله في استدرار عاطفتنا تجاه ذلك اليهودي ، وتحديد استجابتنا لانهياره بشكل صحيح ؛ فاستعان بالمحامي كوهين ليعلق على ذلك قائلاً :

كوهين : اعذروا هذا الشيخ المسكين أيها السادة وارثوا لحاله ، فهو يستحق العطف والرثاء ... " (٢).

ثم نسمع بخبر انتحار شايلوك ، وقد كان من المتوقع أن يقضي هماً وكمداً ، لكن ذلك لم يحدث بل هو الذي قضى على نفسه بنفسه لأنه يرمز للاستيطان اليهودي لفلسطين ، وكما كان على اليهود أن يهدموا تل أبيب بأنفسهم ، كان على شايلوك أن ينهي وجوده بيده . وحين يقرر باكثير أن يتم

---

(١) باكثير ، شايلوك الجديد ، ص : ٢٧٠ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٧٠ .

هدم تلك المدينة على أيدي اليهود ، فإنه ينطلق في ذلك من اعتقاد شخصي يرى أن مشكلة اليهود من أمثال شايلوك تكمن في تعلقهم بذلك الوهم والنظر إليه كحبل النجاة الذي سوف يخلصهم من حالة التيه التي يعيشونها . ومن هنا فإن المشكلة في نظر باكثير تأخذ بعداً نفسياً لا بد من معالجته والقضاء عليه . ولذا فهو يجد في هدم تل أبيب ، واستحالتها أنقاضاً على أيدي اليهود طريقة ناجعة وعملية لتحقيق ذلك . هذا وقد أبدت الشخصيات التي حضرت المحاكمة رأيها حول نهاية اليهودي ، وفي نظري لو أن باكثير أنهى المسرحية بخبر انتحار شايلوك دون أدنى تعليق لكان أبلغ وأقوى .

ومن الأشياء التي تبدو لي غير مفهومة ما ذكره باكثير حول إصابة نادية بمرض عصبي نتيجة للصدمة التي تلقتها حين علمت بتصرفات خطيبها عبداللّه ، وخيانته لها مع تلك اليهودية . فأنالا أرى لما ذكر عن إصابتها بمرض عصبي أي تأثير في الأحداث ، أو في تصرفات نادية ، فلم يصدر منها من الأقوال أو الأفعال ما يمكن أن يوحي باختلال شعورها ، بل العكس هو الصحيح . كما أن طبيعة دورها تتطلب شخصاً على قدر كبير من الاتزان ، وقوة الأعصاب ، وحسن التصرف . وهكذا كانت نادية بالفعل من خلال موقفها مع خطيبها عبداللّه ، حين رفضت أن تصافحه قبل أن يطهر يديه من خيانة الوطن ، وحين وقفت في محكمة القدس تمثّل الجامعة العربية ، ودور منقذة فلسطين من الكارثة التي حلّت بها ، متنكرة في زي رجل قانون ، يدعى الأستاذ فيصل .

وتنكر نادية في (شيلوك الجديد) كممثل للجامعة العربية ، يماثل تنكر بورشيا في شخصية رجل قانون في مسرحية (تاجر البندقية) ، وكما لم يتمكن زوجها باسانيو من اكتشاف حقيقة أمرها إلاّ بعد أن أخبرته بقصة تنكرها مع وصيفتها وإنقاذها لصديقه أنطونيو، كذلك لم ينتبه عبداللّه إلى أن الأستاذ فيصل ليس سوى نادية الفتاة التي أحبّها ، وفرّط فيها بسبب استهتاره ولهوه . وحين طالبته بخاتم الخطوبة بصفتها زوج نادية لم يكن في وسعه إلاّ الإذعان :

فيصل : هل لك أن تعطيني خاتمها لأعيده إليها ؟

عبداللّه :" يحمر وجهه خجلاً " كان علي أن أرسله إليها من قبل ، ولكني وقد لبسته في ميدان الثورة عزّ على أن أخلعه من إصبعي ، وآثرت أن أحتفظ به أثراً يذكرني بخطيئتي وبالثورة التي ظننت أنيّ كفرّت بها عنها(١) .

وحين تتأكد نادية من صدق حبّه وبقائه على العهد ، تعيد إليه الخاتم في لقاء آخر ، وتكشف له عن حقيقتها . وبذلك يخالف باكثير شكسبير في بعض تفاصيل حادثة تبادل خاتمي الزواج . فقد كان باسانيو يلبس الخاتم لأن بورشيا أخذت منه عهداً بألا يفرّط في الخاتم ، فهو يرمز لحبهما ، وضياعه نذير بموت ذلك الحب . ومع أنه كان حريصاً على حفظ ذلك العهد ، إلاّ أنه اضطر للتفريط فيه ، وإعطائه إلى المحامي بناءً على طلب ملح من أنطونيو، الذي رهن حياته من أجله . أمّا عبداللّه فقد تخلّى عن الخاتم مراعاة للقواعد المتعارف عليها ، والتي لا تسمح له بالاحتفاظ بخاتم فتاة أصبحت زوجاً لغيره . وعندما تقابلا مرة أخرى ، صارحته نادية بحقيقتها ، وكشفت له عن تنكرها وهما يتبادلان خاتمي الخطوبة ، وبذلك كفته ذلك الموقف العصيب الذي تعرض له باسانيو ، عندما اتهمته بورشيا بخيانتها ، وتظاهرت بعدم تصديقه . كما اقتصر تبادل الخاتمين في مسرحية (شيلوك الجديد) على نادية وعبداللّه ، بينما تمّ التبادل في (تاجر البندقية) بين أربعة أشخاص ، فبالإضافة إلى باسانيو وبورشيا ، كان هناك نيريسا وقراتيانو . ويظلّ الفارق الأكثر خطورة بين الكاتبين هو طريقة توظيف تلك الحادثة ، وعلاقتها بما يجري داخل المسرحية . وقد رأينا سابقاً العلاقة الجوهرية التي تربط هذه الحادثة بفكرة المسرحية لدى شكسبير ، وكيف أدت دورها في كشف جوانب بعض الشخصيات ، وأكدت على علاقتها ببعضها البعض . بينما هي عند باكثير محض تقليد لما جاء في (تاجر البندقية) ولذا أتت استعانته بها مفتعلة وغير

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص :١٩١ .

مقنعة ، وبدت مقطوعة الصلة بما يحدث في (شيلوك الجديد) . وإذا افترضت أن الخاتم رمز لفلسطين التي فرّط عبداللّه في حقها كما فرّط في خاتم نادية ، فإن من الملاحظ أن استرجاعه للخاتم تمّ دون بذل جهد منه بعكس خطئه في حق فلسطين ، الذي كفّر عنه بالجهاد ، وبذل النفس رخيصة من أجل الوطن .

وقبل أن أنتقل إلى مناقشة باقي عناصر المسرحية ، أشير إلى أمر لافت للنظر ، وأقصد بذلك ما فعله باكثير من تقسيم مسرحيته (شيلوك الجديد) إلى مسرحيتين : المسرحية الأولى بعنوان (المشكلة) وتشمل أربعة فصول، ويمتد زمانها من عام ١٩٣٥ م إلى وقت كتابة المسرحية ، وتشغل أحداثها مدينة القدس . أمّا المسرحية الثانية فهي بعنوان (الحل) وزمنها المستقبل ، وتدور في محكمة في القدس وقد احتوت على ثلاثة فصول . وحقيقة لا أدري ما الذي دفع باكثير إلى إحداث هذا التقسيم ، ويبدو أن للأمر علاقة كبيرة بأهدافه من كتابة المسرحية . فقد كان يهدف إلى عرض المشكلة الفلسطينية ، وتصوير خطورة المخطط الصهيوني ودناءة وسائله وأطماعه ، ويرغب في نفس الوقت في طرح حل لذلك الإشكال ، وتقديم وجهة نظره الخاصة ، وتوقعاته حول تطور تلك القضية الدامية . وأيا ما كانت أسباب باكثير التي دفعته إلى ذلك التقسيم ، فإني أعتقد أنه تسبب في ضعف عمله ، وتدني مستواه . فقد نتج عنه افتقاد المسرحية لعنصر الوحدة الذي لا بد منه لكل عمل مسرحي ، وانعكس هذا على بعض عناصر البناء المسرحي مثل عنصر الشخصية مثلاً ، فقد عانت بعض الشخصيات من تغييرات جوهرية ، ولم يكن ذلك نتيجة لتطورها بل جاء بسبب تغيّر موقف باكثير منها – كما سنرى لاحقاً – هذا إلى جانب ما نتج عن التقسيم من إطالة مملة ، ومغايرة واضحة بين جوٍّ مشحون بالصراع والأحداث المثيرة إلى مناقشات وخطب ، وحوار ذهني مضجر .

أمّا بالنسبة لعنصر الحوار في المسرحية فقد حقق باكثير قدراً من

النجاح مع شايلوك من خلال تزويده لهذه الشخصية بلغة أظهرت فهم باكثير لها ، ومعايشته لواقعها ، وطريقة تفكيرها الخاصة . ولذا استطعنا من خلال بعض العبارات أن نتسلل إلى دخيلة اليهودي ، ونطلع عن كثب على ما يدور في نفسه ، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخه ، وطبيعة ظروفه الشاذة . فلمسنا -على سبيل المثال- كراهيته للعرب ، وتعلقه بحلمه الزائف الخاص بقيام دولة يهودية في فلسطين ، وأصبح في إمكاننا أن نتعرّف على صوته ضمن باقي الشخصيات الأخرى ؛ فلغته تفضح غروره ونفاد صبره ،إذ عادة ما تأتي عباراته مركزة تنبيء بما يعتمل في داخله من مشاعر : " وهناك إلى جانب الصفات الطبيعية في الصوت أهمية ما يتفوه به هذا الصوت . وفي هذا يشترك القصاص والكاتب المسرحي في الحرية ، فيستطيعان أن ينطقا تماثيلهما بأصدق الكلام إذا كانت لديهما القدرة على ذلك . ويمكن أن يوحي الكاتب بكثير من صفات الشخصيات الفكرية والعاطفية عن طريق اللغة التي يختارها ، وجدة العبارات أو اجدابها ، ودرجة السمو الثقافي والتهذيب والابتذال ، وطاقات الشخصيات وتألقها . وعندما نسمع الكلمات التي أنطق بها القصاص أو الكاتب المسرحي شخصياته تتبادر إلى أذهاننا الصفات التي تتحلى بها هذه الشخصيات من ذكاء أو بلادة ، أو رقة في الإحساس أو تبلد فيه ، أو سعة في الخيال أو ضيق فيه "(١) .

وإذا ما أتينا إلى الشخصيات الأخرى وجدنا وضعاً مختلفاً إذ يصبح الحوار مثقلاً بالتقريرية والمباشرة ، غارقاً في تصريحات وتلميحات باكثير التي تكشف وجوده في كل مكان في المسرحية . وقد أسهم ذلك في إضعاف هذا العنصر الخطير ، وأعني به عنصر الحوار ، كما حطّ من مستوى المسرحية بشكل عام ، وشكّك في معرفة باكثير بقواعد وفنيات الحوار المسرحي. إذ كان ينبغي عليه ككاتب للمسرح أن يختار لشخصياته الجمل

---

(١) فرد ب . ميليت وجيرالد ايرس بنتلي ، فن المسرحية ،ترجمة : صدقي خطاب (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٦م)، ص : ٤٥٣ .

المركزة ، والتعبيرات الموحية التي تنفذ لجوهر الحدث ، وتدفع القاريء إلى المتابعة في شوق ولهفة . فالواقعية في المسرح لا تعني ذلك المستوى الهابط في محاكاة الحديث العادي وكل تلك الثرثرة والخطب الطويلة . فالمسألة – كما يذكر Styan – تتعلق بالاقتصاد ، فحديث الحياة اليومية العابر غير المصقول بما فيه من مقاطعة ، وتداخل ، وتردد ، وتكرار ، وعدم توجه ، يفقدنا المتعة إذا لم يخفِ أشياء ذات صلة في أمور تبدو غير ذات علاقة(١) .

– هذا وقد وقعت بعض الشخصيات في هوة الهتافات والشعارات والخطب الحماسية ، فمنحها ذلك طابعاً مزيفاً ، ومظهراً هزلياً لا يتناسب مع موقف باكثير منها ، وتوظيفه لها ، بل أجده يتناقض مع كل ذلك في حدة . ويمكنني أن أضرب مثالاً واحداً – والمسرحية تغصّ بأمثلة مشابهة – لتلك النوعية من الحوار بالخطبة التالية ، التي ألقاها عبداللّه عندما استفزه شايلوك بعجرفته ووقاحته :

عبداللّه : "ينهض مغضباً " أمع أمثال هؤلاء يجدر بنا التسامح والكرم ؟

لقد صدق شاعرنا أبو الطيب إذ يقول :

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته
وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

ووضع الندى في موضع السيف للعدا
مضرٌ كوضع السيف في موضع الندى

أيها السادة إننا لا نرضى أن يرمينا أذلّ شعوب الأرض بالجبن والضعف وإذا كان يجري في عروق هؤلاء اليهود دماء أولئك الذين قالوا لموسى عليه السلام حين دعاهم للقتال : ﴿ إذهب أنت وربك فقاتلا إنّا ها هنا قاعدون ﴾ فإن الدّم الذي كان يجري في عروق خالد بن الوليد وسعدبن أبي وقاص وعمرو بن العاص وصلاح الدين

---

(١) J.L. Styan, The Elements of Drama (London : Cambridge Unibersity Press, 1982), p:13.

الأيوبي ليجري بعد في عروقنا ، وإنه ليلعننا إذا سكتنا لهذا التحدي ولم نغسل هذه الإهانة !

أيها السادة أقيموا لهم دولتهم اليهودية . وأجمعوا فيها اليهود من كل أقطار الأرض ، ثم خلّوا بيننا وبينها ساعة من نهار : فإن لم نمحُ هذه اللعنة البشرية من الوجود محواً ، ونجعلها أسطورة في التاريخ فأعطوا بلاد العرب كلها طعمة لليهود ، واكتبوا لهم بذلك صكاً لا ينازعهم فيه منازع ، لا بل اكتبوا لهم صكاً بأن العرب جميعاً عبيد اليهود إلى يوم القيامة ! "يجلس"(١) .

ومع أن طبيعة مسرحية (شيلوك الجديد) قد تجعلها في حاجة إلى قدر من الخطابة ، خصوصاً في المسرحية الثانية (الحل) ، إلاّ أن ذلك لا يعني كل هذا الانفعال ، والعبارات المندفعة ، التي سمعناها من عبداللّه . وكان في إمكانه أن يوجع اليهودي ، ويعرّض به ، وبماضيه المشين ، في عبارات أكثر إيحاءاً وتركيزاً ، يقول الدكتور القط : " وهناك مزلق آخر ينبغي أن يتجنبه كاتب المسرحية السياسية وهو ألا يندفع وراء حماسته لقضيته – وبخاصة إذا كانت قضية حيّة مثارة – فيحول المواقف المسرحية إلى منابر ، والشخصيات إلى خطباء ويجعل من الحوار حديثاً حماسياً مباشراً ، فتفقد المسرحية بذلك قدرتها على الإقناع الحقيقي من خلال ما للفن الرفيع من قدرة على الإيحاء والتأثير "(٢) .

وإذا ما نظرنا إلى عنصر الصراع في المسرحية نجد أن الصراع في المسرحية الأولى " المشكلة " يدور بين شايلوك وأعوانه ، وبين بعض الفلسطينيين الذين يمثلون الشعب الفلسطيني . وقد تمكن باكثير من أن ينقل لنا طبيعة ذلك الصراع ، وجعلنا نحسّ بلونه القاتم ، وطعمه المر فبينما جُرّد

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢١١ -٢١٢ .

(٢) د . عبد القادر القط ، من فنون الأدب : المسرحية(بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٨م) ، ص ك ٣٢ .

أبناء فلسطين من أبسط حقوقهم المشروعة مُنح اليهود مختلف الوسائل والقوانين ، التي تمكنهم من السيطرة ، وفرض وجودهم البغيض . ومع ذلك لم يستسلم الفلسطينيون ، وأظهروا استعدادهم للنضال والكفاح من أجل الكرامة ، والوطن .

وتحوي المسرحية نوعاً آخر من الصراع وقف منه باكثير موقفاً سلبياً، مع أنه كان بإمكانه تطويره ، والاستفادة منه لصالح الشخصية ، وموضوع المسرحية . وأقصد بهذا الصراع ذلك الذي كان من الطبيعي أن تصطلي بناره شخصية كعبدالله الفياض . فهو يمثّل فئة من شباب فلسطين الضائع االذي قادته شهوته ، ونزواته إلى مصيدة اليهود ، مع أنه كان يدرك تمام الإدراك الوضع المأساوي الذي تمرّ به بلاده ، وأمته العربية والاسلامية . ومن المعروف أن مثل هذا الازدواج يولد صراعاً وحيرة قد ينتج عنها انتصار الإحساس بالمسئولية ، والواجب على مراعاة المصلحة الشخصية ، والرغبات الذاتية كما يتمثل ذلك في توبة عبدالله ، وعزمه على الاشتراك في الجهاد للتكفير عن خطيئته . لكنّ باكثير أخفى معالم ذلك الصراع ، ولم يشر إليه ، وأصرّ على أن يظهر عبداللّه وقد بدا واثقاً من سلامة موقفه ، ومن حقه في الإنفاق على ملذاته ، مع أنه يتحدث في نفس الوقت عن أزمة وطنه ، والحاجة الماسة إلى الثورة والجهاد . وكان بإمكان باكثير أن يصوّر لنا اندفاع عبدالله وراء اللذة ، وإحساسه في نفس الوقت بالمسئولية والأسى على وطنه وشعبه بكلمات قليلة ، أو حتى ببعض التلعثم أو الصمت .

ولئن جاء الصراع في المسرحية الأولى واضحاً وقوياً ، فقد انعدم في المسرحية الثانية (الحل) ، وكان ذلك أحد أهم الأسباب الرئيسة التي أسهمت في ضعف المسرحية ، وتدني مستواها الفني . فالصراع هو جوهر الدراما وروحها في معظم أنواع المسرحيات ، وبدونه لا يمكن أن تكون هناك مسرحية . وقد بدا واضحاً منذ بداية المحاكمة في مسرحية (الحل) حصار الكاتب لليهودي شايلوك ، عن طريق تزويده لباقي الشخصيات المعادية له بكل

ما يكفل لها التفوق عليه ، ومغالبة حججه الكثيرة ، ومنطقه المتعنت . ولم يجعلنا نشعر ولو للحظة واحدة أن ميزان القوى قد يميل لصفه ، أو أن بإمكانه أن ينتصر عليهم ، ويسجل نقطة لصالحه . فكل الأطراف – بما في ذلك الجنرال سوردز الممثل البريطاني – تنجح في إظهار سخف المنطق اليهودي ، ومغالطته للحقائق ، فهو لا يقول شيئاً إلاّ ويجد جواباً حاضراً ، وحجة صارمة ، وسخرية لاذعة .

والغريب في الأمر أن يشترك رئيس المحكمة مع الباقين في محاصرة شايلوك ، ونهره بشكل يظهر أنه مهزوم لا محالة . وهكذا ينتهي الصراع ، وهو لم يبدأ بعد . ويقع باكثير في هذا الخطأ لأن كل تلك الأطراف كانت تتحدث بلسانه هو الذي يرغب في إظهار الحق العربي ، وتسفيه الغواية الصهيونية ، وما تدعيه من حقوق باطلة في فلسطين . وكان بإمكانه أن يستفيد من وجود شخصية شريرة كشخصية شايلوك " فهي سواء أكانت الشخصية المحورية أو الشخصية الخصم – محور الارتكاز في إثارة الصراع المسرحي . والمسرح – أساساً – هو الصراع ... ولكي يكون صراعاً مسرحياً حقاً ، حيا ومتطوراً باستمرار ، وفي حالة موّاره ، لا بد من تساوي القوتين المتصارعتين ؛ لأن رجحان كفة إحداهما على الأخرى في أثناء الصراع نفسه يقضي على بذوره قبل أن تنمو وتزهر "(١) .

وقد يقال بأن باكثير اضطر إلى أن يكسر حدّة بلاغة شايلوك لينصر قومه وينتصر لهم مما نالهم من ظلم ، وليظهر حقيقة المغتصب وحقه المزيف ، وادعاءه الكاذب . وأقول إن شايلوك البندقية كان أيضاً وغداً ووحشا لا يعرف الرحمة ولا يؤمن بها ، والذين أساءوا فهم شكسبير هم الذين تعاطفوا معه ، واعتبروا نهايته نهاية مفجعة . وبالرغم من ذلك فقد منحه شكسبير كل ذلك القدر من التركيز والبلاغة مما جعله يظهر في نظر بعض الدارسين كصاحب قضية ، وجعلنا نرقب ذلك العجوز العنيد الذي أوهمنا بصلابته ، وبضعف أنطونيو، وخبث بورشيا أنه سيفوز ، ثم فجأة سحب البساط من تحت قدميه ، فجاءت هزيمته قوية وعنيفة . وقد كان في إمكان باكثير أن يتجنب إضعاف

---

(١) د. عصام بهي ، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م) ، ص : ١٠٦ .

الجانب العربي ، ويحافظ على استمرار الصراع في نفس الوقت ، عن طريق بعض المسائل الخطيرة التي أثيرت في المحكمة ، مثل دور بريطانيا المشبوه ، إذ كان في إمكانه أن يترك لشايلوك أمر معالجته ، ويمنحه الفرصة لينفّس عن قدرته البلاغية والجدلية ، ومهارته في توجيه الاتهام الصريح المحرج . ثم يكف عن التدخل لتبسيط ما يقال ، وتحديده مكتفياً بصدى الأسئلة ، وإيحائها العميق لإظهار فداحة الجرم البريطاني ، بدلاً من أن يدافع عن بريطانيا دفاع المستميت ، ويحاصر شايلوك ذلك الحصار الرهيب الذي نتج عنه إنطفاء وقدة الصراع ، وبطء حركة عمله المسرحي .

وحين تفكر نادية في الإيقاع باليهود ، تخبرنا مسبقاً عن الخطة التي وضعتها بمساعدة عمها عربي باشا القانوني العظيم . وبعد أن تفجّر في المحكمة المفاجأة الخاصة بقرار العرب ، وموافقتهم على التنازل عن فلسطين لليهود ، تشرح لنا ولجميع الأطراف - بما في ذلك شايلوك - خطورة هذه الموافقة ، وأبعاد قبول اليهود لها ، وتحذرهم أكثر من مرة ، وفي لهجة واثقة ، من كارثة اقتصادية سوف تحيق بهم إن هم أصرّوا على أخذ فلسطين من أهلها . وينتهي الفصل ، والعرب يهنئون بعضهم على النجاح الذي حققته نادية ، ويتنبئون بعودة فلسطين ، وفشل المخطط الصهيوني . وهكذا كنا نراقب ما يجري ونحن نعلم سلفاً بنتيجة ما يحدث بعد أن أخبرنا بها باكثير، وشرحها لنا أوفى شرح وأتمّه ، فأفقد ذلك المسرحية عنصر التشويق ، وتسرّب إلينا الملل والفتور . وحين نتذكر صنيع بورشيا في محكمة البندقية ، ندرك عظم الفرق بين الأسلوبين . فقد حاولت بورشيا في البداية أن تثني اليهودي عن عزمه ، وحين أظهر لها استحالة ذلك ، فاجأت الجميع بضرورة تطبيق العقوبة ، وطلبت من أنطونيو أن يجهز صدره لسكين اليهودي . وتبادل التاجر مع صديقه عبارات الوداع على وقع رقصات شايلوك ، وطربه لما يحدث. وأحسسنا بدنو أجل التاجر ، واليهودي يشحذ سكينه في فرح ونشوة ، ثم فجأة تقلب بورشيا المنضدة في وجه شايلوك ، فتنقله وتنقل أنطونيو ،

وتنقلنا معهما من حال إلى حال في جوٍّ مليء بالإثارة ، والتشويق ، والصراع المتصاعد المشحون بالعاطفة الجيّاشة ، والفكرة المحيرة. هذا بعكس جوّ باكثير الساكن المثقل بالمباشرة والخطب المطولة ، في صراع راكد أو معدوم . والواقع أن باكثير اتجه بكلّ طاقته لعرض فكرته حول القضية الفلسطينية في أسلوب مباشر واضح الهدف والغاية ، وكان هذا خطؤه القاتل كما أرى ؛ فالمباشرة عادة ما تعرض العمل الأدبي لأخطر النتائج وأسوئها ، يقول أحد النقاد : " غير أن هناك خطراً آخر يتعرض له الكاتب المسرحي من وجهة نظر الجمهور عندما يعبّر عن فكرته بصراحة متناهية ، وهو خطر الوضوح والتبسيط المفرط . والذين يتعرضون للوقوع في هذا الخطأ هم بشكل خاص كتاب المسرحية الاجتماعية ، الكتاب المسرحيون الذين تتأجج فيهم الحماسة للإصلاح . ومن الطبيعي إذا كان هؤلاء جادين حقاً ، وكانوا مقتنعين بأهمية ما ينادون به ، أن يشعروا بأن الفكرة لا يمكن أن تقال بمنتهى الصراحة ، أو بمنتهى التأكيد . وبالرغم من أن الإفصاح عن الفكرة بطريقة مداورة ، أو غير مباشرة ، يثير حنق الجمهور ، إلاّ أن المسرحية ذات الرسالة الصريحة تبدو بعد معرفتها معرفة أوفى بأنها قصة مدرسية أكثر منها تمثيلاً للحياة أو تبديلاً لها . فإذا شغل الكاتب المسرحي برسالته عن كل شيء آخر ، فإن مسرحيته قد تكون تبسيطاً مفرطاً للحياة ، أو قد تكون أسوأ من ذلك؛ فترد الحياة إلى ما يقرب من البرهان الهندسي على إحدى النظريات"(١) .

ولا شك أن باكثير كان منصرفاً تماماً لهدف معين وضعه نصب عينيه ، وهو فضح حقيقة الصهيونية ، وتأكيد أهمية الوحدة العربية في مواجهة الخطر الصهيوني ، متناسياً أنه على الرغم من نبل دوافعه ، وهدفه السامي كان ينبغي عليه أن يذكر دائماً أنه بصدد كتابة مسرحية كجنس أدبي ذي طبيعة خاصة ، ومتطلبات معينة .

---

(١) فرد ب . ميليت ، جيرالد ايرس بنتلي ، فن المسرحية ، ص :٣٨٥-٣٨٦ .

والواقع أن باكثير ركّز جهوده أثناء كتابة مسرحيته (شيلوك الجديد) على استعراض جوانب المشكلة الفلسطينية ، والتأريخ لها وعرض وجهة نظره وشرحها في إسهاب ، مما دفع بعضهم إلى تناول (شيلوك الجديد) كعمل تسجيلي، إذ يقول الدكتور عصام بهي : " ولهذا فإن أفضل قراءة – أو تقديم مسرحي – لهذه المسرحية هي قراءتها على أنها عمل تسجيلي يرصد حركة الغزو الصهيوني لفلسطين العربية ، والدور المشبوه للاستعمار الإنجليزي في التمهيد لهذا الغزو والتمكين له ، وحركة المقاومة العربية – التي أحبطت حينئذ بكثير من المحاذير والمزالق – لوقف الاستيلاء النهائي على فلسطين العربية إنها بهذا – وكما سنرى في عملي باكثير الآخرين عن القضية نفسها–[1] أعمال تسجيلية جيدة ، بل متقدمة على ظهور المسرح التسجيلي الأوربي في شكله النهائي المستقر في الستينات من هذا القرن "[2] .

والحقيقة أن طبيعة المسرح التسجيلي تختلف اختلافاً كلياً عن طبيعة (شيلوك الجديد) فهو مسرح ذو سمات خاصة . وعلى الرغم من اعتماده على الوثيقة التاريخية ، أو ما يماثلها من مستندات وبيانات حكومية وتقارير ونشرات ، إلاّ أن استخدامه لكل ذاك يجعله يتميز عن غيره كتابة وعرضاً فهو : " يتجاوز ذلك إلى نبذ "القصة" إلى حد بعيد والاستعاضة عنها بتسجيل صور من الواقع السياسي والاجتماعي لا يربط بينها خيط من قصة فرد أو أفراد بعينهم ، بل ترتبط بدلالتها على وضع أو قضية في مجتمع تتضاءل فيه قضايا الأفراد في صورتها الذاتية ، وتتحول إلى ظواهر اجتماعية عامة للقضية . ويستعين المؤلف في هذا التسجيل بوسائل لم تكن مقبولة ولا مألوفة في المسرح من قبل ، فيورد كثيراً من الإحصاءات وأقوال الصحف والإذاعات، ويحرّك الممثلين على المسرح في مجموعات تكاد تختفي فيها شخصية الفرد

---

(١) يقصد بذلك مسرحيتي باكثير (شعب الله المختار) و (إله اسرائيل) .

(٢) د . بهي ، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ، ص : ٢٣٨ – ٢٣٩ .

. ويقوم الممثلون فيها بأكثر من دور في لحظات متعاقبة دون حاجة إلى تغيير في الملبس أو المظهر ، كالمعهود في المسرح التقليدي"(١) .

والجدير بالذكر هنا أن باكثير كتب مسرحيته (شيلوك الجديد) في عام ١٩٤٤ م ، بينما كانت بداية المسرح التسجيلي – كحركة درامية – في عام ١٩٦٣(٢) . وهذا التقدم الزمني الذي يشير إليه الدكتور عصام بهي أرى أنه لا يمكن إغفاله ، لأنه يعني جهل باكثير بهذا المسرح و بالتالي لم يستطع أن يحتكم إلى مبادئه وقوانينه كحركة أو اتجاه . هذا وبشكل آخر وأكثر أهمية ، تؤكد النظرة الفنية الفاحصة لمسرحية (شيلوك الجديد) عدم انتمائها إلى المسرح التسجيلي المعروف بصفة معينة وملامح خاصة . فقد ظهر اهتمام باكثير بتوفير عناصر المسرحية المعتادة ، وبناء عمله بالشكل المسرحي التقليدي . وأشكّ كثيراً في أن يكون باكثير قد تعمّد مخالفة النهج المعروف لكتابة المسرحية ، أو كان يشعر تجاه ذلك بقدر من الوعي ، أو المسئولية الفنية.

وقد جاءت نظرة بعضهم إلى عمل باكثير على أنه عمل تسجيلي من كل تلك المعلومات التي حوتها المسرحية حول القضية الفلسطينية . وتظهر المسرحية – بلا شك – إلمام باكثير الواسع ، ومعرفته الجيدة بتفاصيل تلك

---

(١) د. القط ، من فنون أدب المسرحية ، ص : ٣١٠ .

(٢) بدأ المسرح التسجيلي – كحركة درامية – بظهور مسرحية " الغائب – ١٩٦٣ " للكاتب الألماني هوخهوت، والتي أخرجها أروين بسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٦)... وكانت تهدف هذه المسرحية إلى عرض شريحة مقتطعة من التاريخ ، خلال رؤية عصرية ، أمّا بناؤها الفني فقد اطرح استخدام العناصر البنائية التقليدية في الدراما . وتعتمد الدراما التسجيلية في تكوين مادتها الأساسية على الوثائق كالسجلات التاريخية ، ومحاضر الاجتماعات ، والرسائل والبيانات الإحصائية ، ونشرات البورصة والتقارير السنوية للبنوك والشركات ... وبهذا يكون المسرح التسجيلي تقريري الطابع ؛ فهو يستمدّ من تلك الوثائق مادة خاماً مرتبطة بقضية اجتماعية أو سياسية ثم يمسرح المادة . والمشهور بهذا الاتجاه الكاتب الألماني بيتر فايس (١٩١٦ م) صاحب المسرحية المعروفة (الماراصاد – ١٩٦٤م) ، ومسرحيته (أنشودة انجولا – ١٩٦٧م) .

ينظر: د . ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٥م)، ص : ٢١٨ – ٢١٩ .

المعاناة ، وقد حاول الكاتب استعراض ذلك فيما يشبه التأريخ لبعض أحداث القضية ، ومناقشة جوانبها المختلفة . وصرّح لنا كيف أعدّ نفسه لكتابة المسرحية ، إذ سبق ذلك متابعة منه لكل ما ينشرعنها في الصحف ، أو يوضع حولها من الكتب . واحتواء المسرحية على كل تلك المعلومات لا يعني أنها من المسرح التسجيلي ، والذين أدرجوها تحته كانوا يعانون من سوء فهم لطبيعة ذلك المسرح المميزة والمختلفة . فقد استعان كاتبنا بتلك الخلفية الواسعة حول القضية الفلسطينية ، ووظفها لخدمة موضوع مسرحيته وهدفه من كتابتها في الإطار المسرحي التقليدي . ولم تكن تلك المادة هدفاً في حدّ ذاتها ، بينما تعدّ المعلومات ، والحقائق التاريخية ، والمعاصرة ، وما يماثلها من بيانات وتصريحات وما تنشره الصحف أساس العرض في المسرح التسجيلي، فيولي المخرج كل ذلك عناية خاصة ، ويعتمد على صلاحية عرضه صلاحية المسرحية ونجاحها : " فالإبداع إذن في المسرح التسجيلي يتمثل أساساً في خلق إطار دلالي شامل ومهيمن ، عن طريق الصورة المسرحية بكل عناصرها . ويتحقق في هذا النوع من المسرح نوع جديد من ازدواجية الوعي يختلف .. إذ هو وعي ينبع من التركيبة الفنية للمسرح التسجيلي التي لا تكاد تختلف عن تركيبة الإعلان (خاصة الإعلانات المتحركة) . فالمسرح التسجيلي يستخدم الفن ليبيع للمتفرج وجهة نظر ... والإعلان المتحرك يستخدم الفن أيضاً ليبيع لنا سلعة ، واستجابتنا للمسرح التسجيلي أو الاعلان المتحرك أو الفني .. تتميز بنوع من الازدواجية التي لا تنبع من جدل الواقع والفن ... بل من جدل الوجود الموضوعي للسلعة ، أو المنتج مع الإطار الإعلاني المصنوع – أي من جدل الوثيقة كوجود موضوعي قابل لعدد من التفسيرات التي ترتبط بالقيمة والإطار الفني الذي يفسرها، ويعطيها مدلولاً خاصاً وقيمة معينة "(١) .

– والواقع أنني إذا ما أردت أن أصنف مسرحية (شيلوك الجديد) فإنه لا مناص لي من أن أدرجها ضمن مسرح الدعوة أو دراما الأفكار ،

---

(١) د . نهاد صليحة ، أمسيات مسرحية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م)، ص:٢١.

وهـي بالتـحـديد عـمل سياسي أراد به باكـثـيـر أن ينتـمي إلى المسـرح السياسي ، هذا إذا نظرنا إلى المسرحية السياسية على أنها : " استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محدودة غالباً ما تكون سياسية ، وقد تكون اقتصادية – مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير على الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التي تميّز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى "(١) . ومنهج باكثير التقريري والمباشر في التعرض للمشكلة يجعل عمله يندرج ضمن المسرح السياسي ، ذي الملامح والقسمات المحددة ، الذي لا يطمع في أكثر من الانتصار لقضيته ، وشرح وجهة نظره بغية التأثير في جمهوره وقرّاء المسرحية . فنحن لا نجده يحرص على أن يقدم عملاً فنياً يدعو فيه إلى فكرته بطريقة خفية موحية تكون أشد أيقاعاً وتأثيراً من الأسلوب المباشر ، ويبقى لعمله قيمة فنية لا يأتي عليها الزمن ، ولا يقيّدها تفسير محدود ، أو حاجة معينة . ويحرص الدكتور عبد العزيز حمودة على التفريق بين المسرح السياسي ، والمسرح ذي الإسقاطات السياسية أو " .. بين مسرح يحدد هدفه بوضوح ، وبلا مواربة ، وبين مسرح تجيء الإسقاطات السياسية فيه في الخلفية ، بين مسرح يهدف إلى نقل أيدلوجية معينة وبطريقة مباشرة ، ومسرح تجيء فيه المفاهيم السياسية بقدر ما يسقطه المتفرجون عليه من مفاهيمهم هم ، أو ظروفهم هم . وحينما يخلط البعض بين الاثنين يظلم الاثنين في آن واحد ، فالمسرح الأول قائم على العطاء فكرياً ، أو بمعنى أدق سياسياً . والمسرح الثاني يعتمد في معظم الأحيان على الأخذ بمعنى أن المسرح السياسي الذي يفشل في توصيل ما يريده المؤلف مثلاً يفقد سبب وجوده ، ولا يتبقى له بعد ذلك شيء . أمّا المسرح ذو الإسقاطات السياسية فلا يعتمد في وجوده على وصول المفاهيم السياسية إلى جمهوره ، بل إن الإسقاطات السياسية قد تختلف من بلد لآخر ، بل من متفرج لمتفرج في نفس

---

(١) د . عبد العزيز حمودة ، المسرح السياسي (القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧١)، ص : أ – ب .

الصالة ونفس الليلة ، وقد تضعف هذه الإسقاطات ليلة ، وتقوى ليلة أخرى ، ولكن المسرحية تبقى كما هي عملاً فنياً متكاملاً لا يتأثر بل يجب أن (لا) يتأثر حكمنا عليه بوجود المفاهيم الأساسية ، أو عدم وجودها"[١] . ويتحدث عن فارق آخر بين المسرحين فيضيف قائلاً : " فالمسرح السياسي لا يهتم بالفرد ولا يحاول تصوير شخصيته ، لأنه أساساً لا يحاول التعرض لمشكلة فردية بل مشكلة جماعية من هنا لا نرى البطل التقليدي ، أو غير التقليدي ... وحينما تحل المشكلة فإن الحل لا يجيء نتيجة حتمية فنية ، أو نتيجة منطق التسلسل الفني ، بل يجيء هذا الحل على أنه الحل الذي حدث فعلاً ، أو الذي يجب أن يحدث في الواقع . أمّا المسرح ذو الإسقاطات السياسية فلا تنطبق عليه هذه الشروط ، فما أكثر المسرحيات التي يستخدم فيها شكسبير مادة تاريخية ، وما أكثر المسرحيات التي كانت لها إسقاطات سياسية في زمانها ولكننا لا نستطيع أن نقول أن هذه المسرحيات مسرحيات سياسية"[٢] .

والواقع أن علاقة باكثير بالمسرح السياسي لا تحتاج إلى إشارة مني ، فقد عُرف رحمه الله باهتمامه الكبير بهذا الجانب وشغفه به . فسخر قلمه للدفاع عن كثير من القضايا مثل قضية الاستعمار في مصر ، وقضية الاحتلال الصهيوني في فلسطين ، وقضية استقلال أندونيسيا المسلمة ، وقضية الديكتاتورية في دولة عربية كالعراق . وقد تعامل مع كل تلك القضايا ، وخصوصاً القضية الفلسطينية كهم شخصي ، يؤرقه ويصيبه بأزمة نفسية لا يجد لها متنفساً إلا القلم المعطاء ، وصدر الورقة الرحب .

---

(١) د . حمودة ، المسرح السياسي ، ص : ب - جـ .

(٢) نفسه ، ص : هـ - و .

جـ - شايلوك الجديد وما يدل عليه

ترمز شخصية شايلوك لدى باكثير في مسرحيته (شيلوك الجديد) للاستيطان اليهودي ، والاعتداء الغاشم على فلسطين ، بكل ما يمثله وجهه من قبح وإجرام ودموية . وباكثير،وهو يسير بشايلوك في هذه الوجهة ، يقدمه لنا داخل إطار معين اعتاد أن يضم صورة اليهودي بين زواياه الأربعة منذ العصور الوسطى ، وما قبلها ومابعدها . وإذا كان ذلك التناول التقليدي لليهودي ، وتلك النظرة المعادية له قد تغيرت في القرن التاسع عشر على يد بعض الكتاب ، لأسباب مختلفة ، فإن مأساة فلسطين أظهرت اليهودي مجدداً في أعين العرب ، وغيرهم من المنصفين – وهم قلة – كشخصية جديرة بكل ما نسب إليها من حقد ، ومكر ، ودموية . وقد بدا باكثير مصراً على تلك الصورة بكل تفاصيلها ، حتى فيما يتعلق بالشكل ، فهو يصفه لنا وصفاً دقيقاً في مفتتح الفصل الثاني من المسرحية الأولى " المشكلة " ، قائلاً :

" وشيلوك رجل في نحو الستين من عمره قصير القامة كبير الرأس، قد أكل الصلع وسطه من مقدمه إلى مؤخره فتركه أملس لامعاً وأبقى قزعتين من الشعر الأبيض على جانبيه . وله عينان كبيرتان يسطع منهما بريق عجيب كبريق البومة ، يظلهما حاجبان كثيفان قد تهدلا قليلاً وفوقهما جبهة ضيقة كلها تجاعيد . وقد غارت وجنتاه فنتأ عنهما أنف دقيق الأرنبة منبعج المنخرين . وهو دقيق الفم رقيق الشفتين ، لا ينفك عن تحريك شدقيه في حركة دائرية ، كأنه يمضغ شيئاً . وله لحية بيضاء كثيفة الشعر ، مقصوصة الجوانب بحيث يبدو أسفل وجهه في شكل نصف دائرة "(١) .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٤٥ – ٤٦ .

وقد أوردت وصفه لشايلوك كاملاً لأهميته ، إذ يدلنا في وضوح على اتجاه الكاتب ، فقد اختار - في وعي - أن يقدمه لنا كشخصية نمطية ، تحمل وتمثل صفات معينة تتحدى في ثباتها مرور الأيام ، وتعاقب الأزمنة ، أو هكذا ظهر لنا في المسرحية الأولى " المشكلة " . أمّا في المسرحية الثانية (الحل) فقد وقع باكثير في أسر النموذج الشكسبيري ، وبشكل تام . على أن التعامل مع نموذج فني متكامل مثل شايلوك ، الذي منحته عبقرية شكسبير أعلى درجة ممكنة من الثراء ، والخصوبة ، والتميز ، يحتاج إلى قدر كبير من المهارة الفنية والحذق والحذر في تناوله ، ومحاولة الاستفادة منه . فالكاتب الذي يتصدى لمثل هذه النماذج إمّا أن : " يستوحى ذلك النموذج الفني بما يمتلك من قدرة على الإبداع بحيث يجعله من مخزونه ويتركه حتى تستدعيه التجربة الفنية الملائمة ، فيكون عنصراً من عناصرها المتلاحمة النسيج ، فإذا تلقاه المتلقي يتصور وكأن هذا النموذج لم يخلق إلاّ لهذه التجربة الفنية ، أو كأنه نموذج جديد يختلف عن النموذج المعروف المتوارث . حينئذٍ يكون الكاتب قد نجح نجاحاً تاماً في الخروج من أسر النموذج القديم ، وأعاد تقديمه في صورة جديدة ، لا تشذ عن الصورة القديمة ... وإمّا - على العكس من ذلك - يحوله الكاتب الأقل قدرة على الإبداع إلى نمط Type لا يكاد يحمل ملامح نفسية أو شكلية أو فنية ، أو سلوكية خاصة يظهر بها في المسرحية بعد الأخرى . وقد يتلقى المتلقي تصرفات هذه الشخصية النمطية ، وقد يعرف ردود الفعل منها وأحياناً جمل الحوار التي ستنطق بها ، وهكذا يغيض ماء الحياة من النموذج "(١) . والواقع أن تعامل باكثير مع النموذج الشكسبيري ممثلاً في شخصية شايلوك ، تأرجح ما بين النجاح والفشل كما سنرى أثناء تحليل شخصية شايلوك ، والتعرض لها بالدراسة والنقد . ونحن نلتقي بشايلوك في الفصل الثاني من المسرحية الأولى ، ويترك حواره الافتتاحي أكثر من انطباع في نفس القارىء عن ذلك العجوز النشط الذي على الرغم

---

(١) د . بهي ، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ، ص : ١٠٨ -١٠٩

من كبر سنّه ، يدير شئون مكتبه في حماس بالغ ودقة كبيرة ، وفي رحابة صدر تهتم بكل التفاصيل ، وتتابعها في أناة وصبر . فهو لا يجد بأساً في أن يمنح وقته واحدة من البغايا ، ليعرف سرّ كآبتها ، ويشجعها على مواصلة العمل في الإيقاع بالشباب الفلسطيني :

شيلوك : أريد أن تخبريني ما علة هذه الكآبة البادية في وجهك الذي لا يليق به إلاّ الإشراق والابتسام . أتشكين شيئاً في صحتك ؟

راشيل : كلا ... لا شيء

شيلوك : هل أغضبك إلياهو خطيبك ؟

راشيل : لا .

شيلوك : هل بينك وبين عبدالله الفياض خصام ؟

راشيل : خصام ؟ أبداً .

شيلوك : " يجيل أصابعه في لحيته " هل غرت عليه من أحد ؟

راشيل : كلا . ما يحملك على هذا الظن ؟

شيلوك : حاذري يا بنتي أن تكوني جادة في هذا الأمر . إننا إنما نلعب بهذا الشاب العربي لنقضي وطرنا منه . ومن مصلحتنا أن تتصل به فتيات أخر من أخواتك[١] .

وشايلوك هنا يمتهن مهنة أخرى إلى جانب الربا وهي القوادة ، التي تدخل ضمن نشاطه الذي يمارسه بصفته العقل المخطط ، والمفكر للحركة الصهيونية . وتفريط اليهودي في العرض ، واستغلاله له لتحقيق مآربه ينتظم ضمن تلك الخصال التي لازمت شخصيته منذ القدم . فبر عباس عند مارلو في مسرحيته (يهودي مالطا) يدفع ابنته إبجبيل للإيقاع بلودويك **Lodowick**، وإيهامه أنها تحبه ، ليحقق بذلك مصلحة شخصية ، وهي القضاء على كل من لودويك ، وابن الحاكم ماتياس **Mathias** . وكذلك يسخر شايلوك الجديد جمال الفتاة اليهودية ليجر الشباب الفلسطيني إلى الجنس ، والخمر ، وموائد القمار ،

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٤٦ – ٤٧ .

حتى يتمكن من السيطرة عليهم ، وسلبهم ممتلكاتهم ، وتظهر أصالة باكثير هنا .

وحين تخبره راشيل أنها تشعر بأعراض حمل من وراء علاقتها بعبداللّه الفياض ، يعرض عليها أن تحتفظ بالمولود لتسهم في تشجيع حركة النسل اليهودية ، ويعدّ تلك العلاقة الآثمة نوعاً من التضحية لاستعادة هيكل سليمان المقدس !

شيلوك : لا بد من التضحية يا جميلتي راشيل . أن الدولة اليهودية تقوم على سواعد أمثالك من المضحيات المخلصات . وإن إعادة هيكل سليمان يابنتي ليست بالمطلب الهين(١) .

وشايلوك – كيهودي – متآمر وماكر ، فهو يعمل على إصدار قانون يمنع تصدير القمح والزيت من فلسطين إلى الخارج ، حتى يعجز الفلاحون العرب عن تسديد ديونهم ، ويقعوا في قبضته . ويداهن عبداللّه الفياض ، ليحكم قبضته عليه . ويظهر له في صورة العجوز المتعب ، ولا يفتأ يناديه قائلاً : " يابني" ، تطميناً لعبدالله وكسباً لثقته . ورغم أن ردود ذلك الشاب الفلسطيني الجافة والقصيرة تشير إلى أنه يدرك زيف مشاعر اليهودي ، إلاّ أن شايلوك يمضي في تمثيل دوره في استمتاع وقدرة على تلوين مشاعره ، ورصف كلماته بطريقة ماهرة :

شيلوك : تحت أمرك يا سيدي تريد خمسة آلاف جنيه ، أليس كذلك؟

عبدالله : نعم .

شيلوك : ألا ترى معي أن هذا مبلغ كبير ينبغى ألا تسحبه دفعة واحدة لئلا يضيع سريعاً من يدك . يجب أن تقتصد قليلاً في نفقاتك يا بني.

عبدالله : لا أريد أن أتعبك بكثرة التردد عليك .

شيلوك : كلا بل يسرني أن أراك دائما عندي وأقضي لك رغباتك(٢) .

واهتمام شايلوك الجديد بالمال وحرصه على جمعه يأتي لدوافع وأسباب

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٥١ .

(٢) نفسه ، ص : ٥٦ – ٥٧ .

تختلف عن تلك التي لشايلوك البندقية . فالأول يحتاج المال لينفقه على الحركة الصهيونية ، وإقامة الدولة اليهودية المزعومة ، فالمال إذن لا يشكل إلاّ جزءاً من عالمه الواسع . بينما يعني المال كل شيء لشايلوك البندقية ، فهو عالمه ومحيطه الذي يحيا بين جوانبه . ومن هنا لم يكن للجشع والبخل مكان في مسرحية (شايلوك الجديد) ، وإذا كان الاثنان يختلفان في اهتمامهما بالمال وعلاقتهما به، فهما يصدران في حرصهما عليه والتحايل لجمعه عن مبدأ واحد ، وهو الاستغلال وتقديم المصلحة الشخصية و تحقيقها ولو كان في ذلك دمار للآخرين .

وشايلوك الجديد – كسلفه – يجيد التحكم في أعصابه وعواطفه ، فهو يهتم للنتيجة ، ويسلك من أجل ذلك كل وسيلة . فنحن نلتقي به في موقف آخر يجمعه مع إبراهام ، وهو من اليهود اللاصهيونيين الذين يكرهون شايلوك ، وحركته المعادية للعرب . ورغم حدّة طبعه ومجاهرته بالعداء لذلك العجوز ، فإن الأخير يصبر عليه ، ويحاول استمالته لجانبهم :

شيلوك : مرحباً بالصديق العزيز .

إبراهام : لا تدعني صديقاً يا شايلوك . فنحن أعداء .

شيلوك : " يتضاحك " نحن الليلة على الأقل أصدقاء وإلاّ لما تفضلت عليّ بهذه الزيارة(١) .

وهنا يمكن أن نسمع نغمة شبيهة بتلك التي عزفها شايلوك البندقية حين أراد أن يتستر خلف الصداقة ، ليطفيء غضب أنطونيو ، ويحقق غرضه . وفي موضع آخر من المسرحية يحاول باكثير عن طريق إبراهام – مقلداً شكسبير – أن يعرّض شايلوك لبعض الإهانات والأذى ، على نحو يشابه ما تعرض له شايلوك البندقية على يد أنطونيو :

شيلوك : واحرّ قلباه من هذا اليهودي اللعين ! إني لأمقته أشدّ مما أمقت البريطانيين والعرب .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٦٥ .

كوهين : بعض اهتمامك به يا مسيو شيلوك فهو أحقر من ذلك .

شيلوك : إنك لا تدري ماذا صنع بي اليوم حين تقابلنا في بنك باركليز؟

كوهين : ماذا صنع بك ؟

شيلوك : ناداني باسمي مجرداً عن كل لقب ، وقد وضع منديله في أنفه واصطنع الغنة في صوته ، كأنه يقلدني ، وحوله فرقة من اتباعه ينظرون إليّ وعلى وجوههم بسمات السخرية ، فقال لي على مسمع من جميع موظفي البنك وغيرهم كلمة لن أنساها طول حياتي .

كوهين : ماذا قال ؟

شيلوك : قال لي ساخراً:كيف حال القط اليوم بعدما بدأ صدرالأسد يضيق بألاعيبه ؟ أيكف عنها أم يظلّ في دلاله حتى يركله الأسد برجله ؟ إبراهام يجرؤ أن يسخر بي هكذا أمام الناس ![1] .

وليس في وسعي أن أقارن بين خطبة شايلوك البندقية المؤثرة التى ألقاها على مسامع أنطونيو شارحاً فيها معاناته قبل توقيع العقد ، وما يقوله شايلوك الجديد هنا ! كذلك لا يسعني أن أناقشها من حيث دلالتها وأثرها في تعميق الشخصية ، وتطور الصراع ؛ إذ أنها لا علاقة لها بكل ذلك ، وليست إلاّ تقليداً محضاً لما جاء في تاجر البندقية . بالإضافة إلى أنني لا أجد فيما فعله إبراهام شيئاً غريباً ، على الرغم من توجع شايلوك ومرارة شكواه ، فقد سبق أن استمعنا إلى كل من شايلوك وإبراهام وهما يتبادلان الشتائم والتهم . كذلك سمعنا إبراهام يناديه باسمه مجرداً ، دون أن نحسّ من شايلوك أي اعتراض ، أو امتعاض. أما تلك الكلمة التي لن ينساها شايلوك طول حياته ، فقد سبق أن صارحه بها ، فهو يقول له في فصل المسرحية الثاني ، وعلى مسمع من محاميه كوهين :

إبراهام : ولكنني أنذركم – وستعرفون صدق ما أقول – أن هذه الدولة لن تبقى في تدليلكم إلى الأبد ، وسيأتي يوم تنقلب فيه عليكم وترفع حرابها عنكم[2] .

---

(١) باكثير ،شيلوك الجديد ،ص : ١٢١ – ١٢٢ .

(٢) نفسه ،ص : ٦٩ – ٧٠ .

ويبدو أن باكثير اتخذ من شكوى شايلوك السابقة بداية للفصل الرابع من المسرحية الأولى " المشكلة " ، وهو فصل مقحم على المسرحية ، لم يقدم لشخصية شايلوك شيئاً يذكر سوى لفت النظر إلى دمويته ، وحبه للعنف . وقد أظهر لنا الفصل الثاني من المسرحية نفسها هذه النزعة في شخصية اليهودي ؛ إذ يدبر شيلوك مقتل أحد الفلسطينيين ، وعائلته وهو الشيخ سعد ، لأنه رفض أن يبيع أرضه ، ولم يذعن للصهاينة في التخلي عن ممتلكاته . وها هو ذا يتحدث عن مصرع تلك العائلة في برود ، وينظر إلى الأمر على أنه عمل أنجز في نجاح :

كوهين : أهو هذا الشيخ سعد الذي أبى أن يبيع ضيعته في وادي السراوة ؟
شيلوك : " يعود إليه نشاطه" نعم هو بعينه. لقد لقي الليلة حتفه هو وكل عائلته(١).

وقد كان بإمكان باكثير أن يستغل هذه الحادثة لإظهار وحشية شايلوك ، ودمويته ، بدلاً من أن يثقل المسرحية بفصل كامل ليظهر لنا سمة العنف في الجانب اليهودي ، إذ نسمعه يتحدث في هذا الفصل بلغة شايلوكية ظاهرة ، بعد أن أخفقت جماعته في اغتيال الحاكم العام :

شايلوك : صدقت ، ولكن نحبّ أن نشعر بتلك اللذة العجيبة التي يحسّ بها المظلوم ، حين يصبح يوماً فيقال له إن ظالمه قد ذهب في رحلة إلى العالم الآخر لن يعود منها أبداً ! أريد أن أشمّ رائحة الدم ، وعيني تشتهي أن ترى حمرته !(٢) .

والذي يلفت النظر في كلمات شايلوك السابقة حديثه عن الظالم والمظلوم ، ووضعه لنفسه تحت المسمى الأخير . والفصل الرابع يجمع بين شايلوك وأربعة من اليهود ، يمثل كل واحد منهم جهة معينة . وقد كانت فرصة مناسبة لباكثير كي يعرض فيها للمشكلة اليهودية ، ومأساة وضعهم الشاذ بدلاً من أن يتركهم يثرثرون حول قضايا يعود إلى مناقشتها مرة أخرى في المسرحية

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٨٥ .

(٢) نفسه ، ص : ١٢٧ .

الثانية (الحل) . كذلك كان في وسعه عن طريق اللغة ، وتكثيف المعنى أن يظهر المشاعر المخزونة المثقلة بالإحساس بالغربة والاضطهاد في نفس اليهودي ، ما دام أنه يرى أن المسألة اليهودية محزنة وتحتاج إلى حل ، كما أشعرنا بذلك في المسرحية الثانية ، في محاولة منه لتوخي الموضوعية وإضافة بعد مأساوي إلى شخصية شايلوك الجديد .

وقد دفعني ذلك إلى أن أعتقد أن هناك أكثر من شايلوك في المسرحية ؛ شايلوك الذي نلتقي به في المسرحية الأولى ، ويقدمه لنا باكثير على أنه العجوز المرابي والعقل المخطط للحركة الصهيونية ، الذي يترصد للشعب الفلسطيني ، ويحاربه على أكثر من جبهة ، فهو يمثل المغتصب الظالم بكل وسائله الدنيئة ، وتدابيره الخالية من الرحمة ، وشايلوك الذي نلتقي به في ختام المسرحية الأولى " المشكلة " ، وقد بدا وكأنه رئيس عصابة تقليدي ، فهو يصيح فيمن حوله وينهرهم ، يريد نتيجة سريعة تهز الدنيا وتقلبها ! بينما نجده في المسرحية الثانية وقد تحوّل إلى شخصية صلبة ذات منطق وبلاغة ، في محاولة من باكثير للاقتراب من شايلوك البندقية . وغدا شايلوك ذاك اليهودي الماكر ، والمرابي الحقير خصماً عنيداً ، وعجوزاً مسكيناً يحزن لموته العرب ويترحمون عليه ! وقد سبق أن رأينا تعدد الجوانب في شخصية شايلوك البندقية ، لكن ذلك التعدد كان يدعم بعضه بعضاً ، ويسير في اتجاه واحد لتحقيق وحدة الشخصية ، ومنحها قدراً أعلى من الخصوصية ، والتميز . بينما هو في شايلوك الجديد لا ينبع من طبيعة الشخصية ذاتها ، بل لسبب خارجي وهو تغيّر موقف باكثير منها ، ولذا انعكس ذلك على شايلوك تفككاً وضعفاً ، وافتقدت الشخصية وحدتها التي لا تقوم لها قائمة بدونها . ويرجع ذلك ، في نظري ، إلى الخطأ الكبير الذي وقع فيه باكثير حين قسم مسرحيته إلى مسرحيتين ، فحرم عمله من صفة الوحدة ، وهي ضرورية لكل عمل أدبي قيم . كذلك يبدو أن باكثير كانت تتنازعه أكثر من رغبة ؛ ما بين نزعة قومية صارخة ، وروح تتوخى الإنصاف والإصلاح ، وما بين ذاكرة حافظة وواعية تهتم بالحقائق وتفاصيلها ، ونفس تواقة للإبداع والفن ، تترسم خطى شكسبير ،

وتمشي على آثارها .

ونتيجة لهذا التشتت والاضطراب جاءت بعض ردود شايلوك لا تتفق مع طبيعة الشخصية ، كما فهمناها في المسرحية الأولى ، فحين يسأله الجنرال سوردز عن صنيعه مع أنطونيو لو كان مكان شايلوك البندقية ، نجده يستبعد مسألة قتل أنطونيو ، ويستبدل ذلك بحل آخر ، قائلاً :

شيلوك : كنت أتصرف فيه كما أشاء . أبيعه إن شئت أو استخدمه في أعمالي إن شئت ، وفي هذه الحالة أطعمه وأكسوه وأعامله بالحسنى وأعنى به كما أعنى بكل ما هو في ملكي(١) .

وإذا كان هذا هو شأن شايلوك القرن العشرين كما يراه باكثير ، فإنه ليس لأحد منا أن يطالبه بأن يأتي شايلوكه على النموذج الشكسبيري كما ظهر في تاجر البندقية . بيد أن الجواب السابق لا يتفق مع طبيعة شايلوك الجديد ، الذي سبق أن سمعناه مرة يقول إنه يريد أن يشتم رائحة الدم ، وتشتهي عينه أن ترى حمرته . إذ يظهر لنا في محكمة القدس عازفاً عن هذا المسلك زاهداً فيه ، ويطبق نظرته إلى حل إشكال البندقية على قضية فلسطين ، قائلاً :

شيلوك : قضيتنا هذه واضحة وعلاجها بسيط . إننا لن نأخذ رطل اللحم فحسب ، فلو أردنا ذلك لما استطعنا اقتطاع الرطل ألاّ بإراقة الدم ولا حق لنا في هذا ، بل لا مصلحة لنا فيه(٢) .

وقد كان بإمكان باكثير أن يشير إلى المخطط الصهيوني بطريقة أخرى . أمّا إذا أراد أن يجري تعديلاً على شخصية شايلوك ، ويستبعد مسألة دمويته وشراسته ، فإن ذلك كان يقتضي منه أن يعدّه لمثل ذلك التعديل ، حتى لا يبدو لنا وكأنه شخص آخر . وقد يقال بأن شايلوك أراد بذلك التعفف عن سفك

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٥١ .

(٢) نفسه .

الدماء أن يؤثر في المحكمة ، ليكسب تعاطفها . لكنني أرى أن شايلوك بدا في محكمة القدس – مثل سلفه – صريحاً جريئاً في التعبير عن آرائه ، بعد أن ألقى كل تلك الأقنعة التي كان يرتديها . ومنحه صك بلفور شجاعة وقحة في المطالبة بحقه – كما يعتقد – والإصرار عليه .

ومن الملاحظ أن باكثير في تأثره بمسرحية (تاجر البندقية) قرر أن يمنح مشهد المحاكمة كما جرت في البندقية أهمية خاصة ، وقد تمثلته نفسه بطريقة جيدة ، فهو ينجح في تزويد شايلوك الجديد بنفس الروح التي كانت لشايلوك البندقية ، ونفس الصلابة ، والثقة العالية بالنفس ، وسلامة موقف صاحبها ، على الرغم من غرابة ما يطلب ووقاحته ، ومجافاته لحقوق غيره . فهو لا يفتأ يذكر ذلك الصك ، وينظر إليه كحق لا بد أن يناله ، ولا يقبل التنازل عنه ولا التفريط فيه . وهو يحنو حنوه في التعبير عن رأيه المتعنت في عبارة قصيرة ، ومركزة :

شيلوك : " ينهض معترضاً " لا وفاق حتى تقوم الدولة اليهودية في فلسطين طبقاً للصك الذي بأيدينا ، ولن نرضى قط بأنصاف الحلول[١] .

وحين تثار مسألة حقوق العرب في فلسطين ، نجده يقول :

شيلوك : " ينهض " لا حل لها إلاّ حل واحد هو اعطاؤنا ما في الصك[٢] .

وعباراته السابقة وما يماثلها في المسرحية تشبه تلك التي تفوّه بها سلفه في محكمة البندقية ، وبدا وكأنه لا يعرف غيرها .

وإذا كان شايلوك البندقية يرفض أن يستمع لتوسلات الدوق وأنطونيو وباسانيو ومطالبتهم بالرحمة ، ما دام أن المسيحيين أنفسهم لا يطبقون مبدأ الرحمة في حياتهم ، وما دام أن محكمة البندقية أقرت ذلك الصك ، وحمته قوانينها ، فإن شايلوك الجديد يحتج بحجة مشابهة :

شيلوك : " لسوردز " ما هذا ؟ أتريد أن تقول أيضاً إن وعد بلفور كان جوراً ؟ .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٩٥ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٠٢ .

سوردز : نعم ، كان جوراً أكرهتناالظروف عليه .
شيلوك : فكيف أقرت عصبة الأمم وهي هيئة العدل الدولية ، هذا الجور؟[١] .

– وقد ظهر شايلوك في المحكمة على قدر كبير من القوة والحضور ، وكانت شخصيته تعد بالكثير ، لولا تدخل باكثير المستمر للحدّ من ذلك . وهناك بعض المواضع التي حاول فيها شايلوك الجديد أن يتمرد على باكثير ، ويستحوذ على قدر من القوة والمنطق ، بشكل يزيد من فعاليته ، لكونه يمثل أحد طرفي الصراع ، ومن ذلك خطبته التالية :

شيلوك : أنعـودإلى شكسبيرأيضاً ؟ فاعلموا إذن أننالم ننتـفع بذلك الدرس لأننا لسنا بحاجة إليه . إن شكسبير أخطأ في تشخيص الداء فأخطأ كذلك في علاجه . عجباً لكم أيها السادة ! كيف تنتظرون من شـعب ذليل لا يعتز بوطن ولا بدولة أن يؤثر الكرم أو العفـو أو الرحمـة على القانون وهو سنده الوحيد في معترك الحياة ؟ إنه لـو فعل ذلك لما استطاع أن يحافظ على وجوده إلـى اليـوم . أعطوا اليهود وطنهم وأقيموا لهم دولتهم وأشعروهم بالعزة والسيادة ، ثم لوموهم بعد ذلك إن لـم يبـزوا جميـع شـعوب الدنيـا في الرحمة والعفو والكرم .
" تضج القاعة بالضحك "[٢] .

وما يقوله شايلوك منطقي إذا ما تصورنا وضع اليهود كأمة مشتتة في أنحاء العالم ، ثم تتاح لهم فرصة مثل صك بلفور ، لإقامة دولة في مكان استراتيجي مثل فلسطين ، ويتحقق أملهم في استعادة أرض الميعاد – كما يزعمون – ثم يطلب منهم أن يتنازلوا عن كل ذلك من أجل مثاليات ليست في قاموس اليهودي ، أمّا قول شايلوك الأخير الذي أثار ضحك المحكمة ، فهو مطالبة بالمساواة ، يبدو أن باكثير ضمنها هذه الخطبة متأثراً بخطبة شايلوك البندقية الشهيرة : " أليس لليهودي عينان " . وإذا كانت محكمة القدس تسخر من شايلوك

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٤٧ .
(٢) نفسه ، ص : ٢٠١ .

الجديد لأنه يتحدث عن الرحمة والكرم وهي معانٍ لا تصلح لليهودي ، ولا يصلح لها ، فإن شايلوك بدوره يسخر منهم لأنهم يحدثونه بلغة هم أنفسهم يعلمون أنه لا يفهمها ، ولا يؤمن بها . ولذا نجده في موضع آخر – بعد أن أفلت من رقابة باكثير – يرد على رئيس المحكمة رداً مفحماً ، ساخراً من مثاليات تلك المحكمة (أو مثاليات باكثير) كما يتضح من الحوار التالي :

الرئيس : لكن ألا ترى معي أن استغلال مثل الظرف الذي وقعت فيه الدولة المنتدبة ، وهي تعمل لا لصالحها فحسب بل لصالحها ولصالح غيرها من شعوب العالم ، ثم التعنت في هذا الاستغلال لا يعدّان من الكرم في شيء ؟

شيلوك : عدوا هذا الاستغلال كريماً أو غير كريم ، فقد تركنا فضيلة الكرم لمن يسره أن يتبجح بها من العرب ، أمّا نحن معشر اليهود فحسبنا أن نقف عند حدود القانون ولا نطالب إلاّ بما يخولنا إياه .

سوردز : العجيب أن العقلية اليهودية هي هي لم تتغير على مر القرون ، ولم ينفعها الدرس الذي ألقاه عليها شكسبير(١) .

وقد أضعف ردَّ شايلوك تعليق الجنرال سوردز ، وحديثه عن شكسبير. وهنا لا بد أن ألفت إلى خطأ من الأخطاء الجسيمة التي وقع فيها باكثير؛ ففي الوقت الذي كان ينبغي عليه أن لا يأتي على ذكر شكسبير ، أو تاجر البندقية ، ليترك للقارئ مهمة المقارنة بين الاثنين ، واستدعاء النموذج الشكسبيري ، واسقاطاته على شايلوك الجديد ، والتمتع بلذة الاكتشاف والمتابعة ، أقول في الوقت الذي كان ينبغي عليه أن لا يفعل هذا نجده يتجه إلى العكس تماماً . فهو لا يترك فرصة تمرّ أو مناسبة تعبر دون أن يذكّرنا بأن شايلوك الجديد هو نفسه شايلوك البندقية ، وإذا ما كانت هناك بعض الفروق بينهما فلا بد أن يسارع للفت أنظارنا إليها ، بطريقة تتهم عقلية المتلقي، وتسيء الظن بها إلى أبعد درجة . وقد أفسد هذا الخطأ عمل باكثير ، وأساء بشكل خاص إلى

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٠٠ .

شخصية شايلوك وشلّ حركتها ، وأفقدها بهاءها ورونقها . ولا يسعني أن أضرب أمثلة لذلك ، فالأمر شديد الوضوح ، ويمكن متابعته في الصفحات التالية :(١٤٣-١٥٢ ، ١٥٥-١٥٨ ، ١٦٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٤٧-٢٥٠ ....) .
وقد كان يكفي أن يتسمى يهودي باكثير باسم شايلوك حتى يتكشف للقارئ مراد الكاتب ، وربما لو جاءت هذه الشخصية تحت اسم آخر لكان أفضل لها ، ثم جعلنا بتصرفاتها وأقوالها نبحث لها عن أصل ، ونحاول أن نكتشف مدى قربها ، أو بعدها عنه . ويبدو أن باكثير اختار ليهودي القدس هذا الاسم ليعبر عن وجهة نظره حول المطابقة بينه وبين شايلوك البندقية ، والتي تكاد تكون تامة ، كما يراها هو .

ومن الجوانب التي حرص باكثير على إظهارها في شايلوك الجانب الكوميدي ، وهي إحدى مستلزمات الشخصية اليهودية منذ أقدم العصور ، فكانت هدفاً للسخرية لما تميزت به من لباس وعادات وطباع عزلتها عن باقي المجتمعات . وقد أثار شايلوك ضحك المحكمة أكثر من مرة ، وحين نعيد النظر في تلك المواقف نجد أن ما قاله كان مضحكاً لشدة التناقض بينه وبين الحقيقة . والمحكمة تضحك منه لأن العدل الذي تمثله يسخر من هذه الدعاوي الكاذبة :

سوردز : فما كنت تصنع بأنطونيو ؟ أكنت تقتله ؟
كلا إن القوانين السماوية تحرم قتل النفس إلاّ بالحق . ونحن معشر اليهود أول من يرعى القوانين السماوية التي جاء بها أنبياؤنا ورسلنا .
" يتضاحك الجميع "(١) .

أما عنصر الإضحاك في شايلوك البندقية فهو ينبع من الشخصية ذاتها ، من تركيبها العقلي والنفسي الذي نتمكن من اكتشافه من خلال اللغة ، أي كلمات شايلوك نفسها وتركيبه لتعبيراته وجمله ، واستجابته المضحكة لتلك المواقف العصيبة التي مرّ بها . وقد توافر هذا لشايلوك الجديد في بعض

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص: ١٥٠ .

المواضع التي بدا فيها باكثير قريباً من الشخصية ، يحسّ بإحساسها ويفكر بطريقتها ، ومن ذلك ما يقوله شايلوك في الحوار التالي :

الرئيس : قلتم إنكم اشتريتم هذا الصكّ بثمن ، فما الثمن ؟

شيلوك : أظن حضرة المندوب البريطاني يستطيع أن يجيبكم على هذا السؤال ؟

سوردز : إننا لم نقبض أي ثمن يا سعادة الرئيس ، وإنما أعطينا وعد بلفور لليهود لاستمالتهم إلى صفنا في دفاعنا عن حرية الشعوب ضد الطغيان الألماني في الحرب الأولى ، فلا ثمن إلاّ ثمن الظروف القاهرة .

شيلوك : لا يتحتم أن يكون الثمن مالاً يا سيدي الرئيس ، فكلنا يعلم أن للظروف المتاحة للإنسان ثمنها في الحياة .ألا ترون أنني لو أتيحت لي صفقة تجارية أستطيع أن أربح منها ألف جنيه مثلاً ، فهذه فرصة ثمنها ألف جنيه إذا ما أضعتها فقد أضعت هذا المبلغ . واضطرار صاحب الصفقة إلى بيعها لا يغير في الأمر شيئاً،بل نفس هذا الاضطرار من قبل البائع هو الفرصة المتاحة بالنسبة لي(١) .

وبقدر ما تعدّ هذه الإجابة مناسبة لشايلوك كرجل يحترف الربا ، ويتخذه وسيلة للكسب بقدر ما هي مضحكة . فهو لا يكتفي بالقول إن للظروف ثمناً ، وهو أمر مفهوم لمن كان في المحكمة ، بل يتعدى ذلك إلى التفصيل وضرب الأمثلة ، بطريقة تظهره وكأنه يرغب في أن يعطي سامعيه درساً في الربح والخسارة ، يراه على قدر من الأهمية فيتعمد الإطالة لينفّس في نفس الوقت عن مواهبه في المجال الذي يبرع فيه ، ويفهم لغته ويقدرها ويريد من حوله أن يحذو حذوه .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد : ١٩٩ - ٢٠٠ .

وفي موضع آخر يظهر لنا شايلوك ، ممثل الصهيونية وعقلها المخطط والمدبر في طفولة مضحكة وسذاجة تثير سخريتنا منه ، وتفضح أمره لدينا ، وتصوّر مدى ما يرتع فيه من خداع وغرور ، كما يتجلى ذلك في الحوار التالي ، الذي يدور بينه وبين إبراهام ، ممثل اليهود اللاصهيونيين الذين يعارضون قيام الصهيونية :

شيلوك : سوف ترى أنك حين يتحقق مشروعنا ستكون أول من يعضّ أصابعه ندماً على مقاومتك ، لن ننسى حينئذٍ هذه الأقوال التي تتشدق بها اليوم .

ابراهام : عساك تهددني بطردي من بلادي .

شيلوك : ليس القرار في ذلك لي ولكن للدولة اليهودية(١) .

فكلمات شايلوك هنا مضحكة ، إذ لا يخلو تهديده لإبراهام من إغراء مكشوف لاستمالة جانبه ، ودفعه إلى الانضمام إليهم في طريقة طفولية مضحكة ، لا تتناسب مع المكان الذي قيلت فيه ، ولا مع ذلك العجوز الداهية . ويذكرني قوله هذا بمحاولة شايلوك البندقية استرضاء خادمه لونسلوت وإغرائه بالبقاء ، وحرصه في نفس الوقت على أن لا يكشف الخادم رغبته تلك :

شايلوك : في الغد سوف ترى وبعينك احكم
ستري الفرق بين حياتك عندي
وحياتك في منزل (باسانيو) " منادياً " جسيكا !
لن تجد طعاماً يشبع نهمك "منادياً" جسيكا !
لن تقضي يومك في نوم وغطيط ..
لن تجدَ ثياباً تبليها .. "منادياً " جسيكا .. جسيكا !(٢) .

وثمة عبارة أخرى لافتـة للنظر في كلام شايلوك الجديد السابق ، فهو حين أراد إغراء إبراهام قال : " مشروعنا " وعندما جاء على ذكر العقوبة والطرد

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد : ١٧٨ .

(٢) د . عناني ، ترجمة مسرحية تاجر البندقية ، ص : ٩١-٩٢ .

نجده يستبدل ذلك بقوله : " الدولة اليهودية " . وتركيب العبارة نفسه مضحك ومحزن . فهو يريد أن يتذاكى ويشعر من حوله باليأس والرهبة على نحو مضحك : " ليس القرار في ذلك لي ولكن للدولة اليهودية " . وهي محزنة لأنها تصور الآمال الكبيرة التي يتعلق بها ذلك العجوز ، والوهم الذي يسكنه في التخلص من غرابة الوضع الشاذ الذي يعيشه اليهود ولا تماثلهم فيه أمة من الأمم – والذي استحقوه بظلمهم وبعدل من الله سبحانه وتعالى – وهنا لم يعد شايلوك ممثل الصهيونية وحسب بل غدا واحداً من اليهود الذين صدّقوا مزاعمهم في فلسطين إلى درجة اعتقدوا فيها فعلاً أنها من حقهم ولا بد أن تسترجع من مغتصبيها . وأصبحت عندهم تلك الأكاذيب وقرارات مؤتمرات مشبوهة بمثابة حقيقة وصل إيمانهم بها إلى درجة اليقين . ورغم أن باكثير لم يعدّنا لهذا التحول الخطير فإنه بدا مصراً عليه ، يتجلى ذلك في المفردات التي أخذت تتردد في أقوال شايلوك وتكشف مدى تمسكه بذلك الحق ! فهو يرفض الاستماع إلى نصيحة الرئيس وقبول التعاون مع العرب :

شايلوك : يؤسفني يا سعادة الرئيس أن أقول إنني مفوض للمطالبة بحق لنا لا تقبل النصائح(١) .

وحين تفجّر نادية تلك المفاجأة ، وتعلن تنازل العرب عن فلسطين يذهل الجميع إلاّ شايلوك الذي يرد في برود قائلاً :

شايلوك : " ينهض " إن كان التخلي عن الحق لصاحبه يعدّ تسامحاً في نظركم فما أعظم هذا التسامح!(٢) .

ويبدو أن شايلوك الجديد أكثر ثباتاً من شايلوك البندقية ، فلا يستطيع أحد منا أن ينسى ردة فعل شايلوك حين سمع كلمات بورشيا المشجعة والقاطعة بحقه في أخذ ذلك الرطل ، وكيف رقص طرباً لها ، ومن هنا جاء بعدها سقوطه مؤلماً ومدوّياً . وربما جاءت إجابة شايلوك الجديد بهذا البرود

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٠٦ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٠٩ .

والاتزان لتكشف عن ثقته وغروره العظيم الذي يبلغ حدّ الوقاحة ، إذا ما نظرنا إليه في ضوء ما نعرفه عن حقيقة تلك المشكلة .

ونلتقي بشايلوك بعد فشل ذلك المشروع تحت وطأة الكارثة الاقتصادية التي جعلت اليهود يستنجدون بدول العالم لتصفية الدولة اليهودية ، وإرجاع فلسطين إلى العرب ، ونستمع إليه يقول :

شيلوك : "ينهض" أيها السادة ، لقد صدق القائل : ويل للمغلوب من الغالب ! نحن اليوم مغلوبون فعلينا أن نتحمل كل ما يرمينا به المندوب العربي من كلمات الطعن والإهانة ، لإننا أصبحنا اليوم وليس لنا دولة تحمينا ، بل ليس لنا وطن نستقر فيه ، فقد رجعنا إلى تشردنا القديم ، فليتحمل الظهر اليهودي كل ما ينهال عليه من سياط العذاب والاضطهاد . لقد شاءت الأقدار الظالمة أن لا يكون لليهود وطن ولا دولة كأنما لا يصلح هـذا العالم إلاّ إذا بقي اليهود في التيه ، لا أربعين سنة كما كتبه موسى ولكن إلى الأبد ! فلنصبر على ظلم الأقدار كما صبرنا على ظلم الناس !(١) .

و تعد هذه الخطبة من خطب شايلوك المهمة ، فهو يلقيها على مسامعنا في أول لقاء لنا به بعد أن خاب أمله ، وتحطم ذلك الحلم ، وانهارت مملكته اليهودية ! ومشاعر شايلوك فيها متضاربة ما بين يأس ، وإحساس بالعجز : "لإننا أصبحنا اليوم وليس لنا دولة تحمينا ... فقد رجعناإلى تشردنا القديم" . وبين شعور عارم بالغضب ، ينمّ عن ثورة مكبوتة : " لقد شاءت الأقدار الظالمة أن لا يكون لليهود وطن ولا دولة كأنما لا يصلح هذا العالم إلاّ إذا بقي اليهود في التيه " إلى جانب إحساس بالظلم والقهر ، فما زال يعتقد أنه مسلوب الحق ومجنى عليه . فشايلوك لا يعترف بخطأ حساباته ، وخطأ الحركة التي يمثلها ، كذلك لا يعتذر للعرب ولا يتوسل إليهم ، ولا إلى المحكمة . وقد حافظ بذلك على صلابة شخصيته ومنطقها المتحجر، وإصرارها الغبي أنها على حق .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٤٤ – ٢٤٥ .

وهـو يماثل في هذا شـايلوك البندقية ، إلاّ أنه كان أكثر حرصاً منه على دينه ، فحـين يقتـرح مـيخـائيل – مقتديا بشكسـبيـر – تنصيـره ، يصـيح العجـوز معترضاً :

شيلوك : " ينهض صائحاً " أتريدون أن تخرجونا من ديننا أيضاً ؟
اسخري بنا ما شئت أيتها الأقدار !! .

ويسلم دين شـايلوك له ، فالتـعاليـم الإسلامية لا تسمح بذلك الإكراه ، وقد بدا اليهودي في الفصل الأخير عصبياً وسريع الهياج ، واستبدل بذلك الجدل ، وتلك البلاغة الصياح والزمجرة والتـأوه . وظهرت في وضوح رغبة باكثير في إثارة شفقتنا عليه أكثر من مرة ، وذلك عن طريق محاميه كوهين الذي تكفل بشرح وضعه المحزن ، ومعاناة اليهود المرة :

كوهين : يا حضرات السـادة ، اعـذروا هذا الشـيـخ المسكين ، فقد ذهب ماله كله في هذا السـبيل . وقد عـاش طول عمره يحلـم بالوطن اليهودي والدولة اليهـودية ، ووقف عليهما كلّ جهوده ، وعلق عليهما كل آماله في الحيـاة ، فلا أقل من أن تفسـحوا له مجال العذر ، وتنظروا إليـه بعين العطف بعد إذ شهد هذه الآمال تنهار أمام عينيه ، وهو في هذه الشيخوخة العالية ...

ومن الملاحظ أن نهـاية شـايلوك ، خـلال ذلك الانهـيار التـدريجي الذي شاءه له باكثير ، تشير إلى رغبة الكاتب في إضافة البعد المأساوي لشخصية اليـهودي الذي كـان يمثل في المسرحيـة الأولى " المشكلة " وجـه المغـتصب البغيض ، بكل جبروته وملامحه المحدودة والمحفوظة في إطار الصفات الملازمة

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٤٥ .

لليهودي ، وتلك التي تكشفت للعرب في ظل الاعتداء السافر . والواقع أنني لا أجد نهاية شايلوك مثيرة لكل ذلك الحزن والأسف ، وقد يرجع هذا إلى طريقة الكاتب في استعراض تلك النهاية ، واستنفاد طاقتها بشكل فاق احتمالها ومقدورها . هذا بالإضافة إلى أن صياح شايلوك وتباكيه وصخبه ، جعل سقوطه ذا طابع هزلي ، وهو اتجاه لو سار فيه باكثير لتمكن من أن ينال من اليهودي بطريقة تختلف عن تلك التي لجأ إليها شكسبير . فرغم مرارة الوضع الفلسطيني الموجعة ، إلاّ أن حقيقة الكيان الصهيوني المزعوم ، وطبيعة العلاقة التي تربطه بتلك الدول التي ساعدته ومكّنت له ، تعدّ مهزلة تنضح بالزيف والكذب والتناقضات .

د - باقي الشخصيات وما تمثله

يؤدي عنصر الشخصية دوراً هاماً وخطيراً في البناء المسرحي ، وعندما يقوم الكاتب الدرامي برسم إحدى شخصياته فإن فكرته أو موقفه من شخصية معينة ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بباقي العناصر الأخرى ؛ إذ لا بد أن يتناسب ما يصدر من تلك الشخصية من أقوال وأفعال ومواقف مع طبيعة وضعها وأهميته بالنسبة للحدث ، وعلاقتها بباقي الشخصيات . وليس المقصود هنا تلك العلاقة المحدودة بالارتباط الشخصي بين الناس ، بل المقصود – كما يذكر Styan – " العلاقة في معناها الدرامي ذي الصلة بين الشخصيات ، والذي يمكن بالطبع أن يشمل الارتباط الشخصي . فنحن لا نسأل كيف تؤثر كل شخصية في الأخرى، بل كيف يؤثرون هم في الحدث ، وعندما يحدث هذا ، يمكن أن توجد علاقة بين الشخصيات ، حتى لو لم تلتقِ " . والواقع أن درجة نضج الكاتب مسرحياً هي التي تحدد مقدار نجاحه في تحقيق الوحدة الفنية التي تتمكن فيها عناصر المسرحية المختلفة من التفاعل الكامل لتوجد بينها رابطة وثيقة وحميمة ، فلا يمكن مناقشة جانب منها إلاّ في ظلّ مفهوم واحد يشملها جميعاً . ورغم خطورة عنصر الشخصية على النحو الذي ذكرت ، فإنني أجد أن اهتمام باكثير بفكرة المسرحية صرفه عن الاهتمام بذلك العنصر . وقد أولى اليهودي بعض اهتمامه في حين تخلى عن بعض شخصياته واكتفى منها بالهدف الذي أوجدها من أجله كممثلة لأحد مثله ، أو داعية لبعض أفكاره ، بعد أن وضع تلك الشخصيات في خانات معينة تسمح له بعرض جوانب موضوعه الشائك . فهناك الوطني المخلص ، والثائر المجاهد ، والشاب الذي وقع في براثن الاحتيال اليهودي ، ثم عاد فأفاق من غفوته ، وهبّ يدافع عن وطنه ، ويكفر عن خطيئته . بينما يضم الفريق الآخر الجانب اليهودي ، فيأتي شايلوك في رأس القائمة ، ويتلوه كوهين المحامي الداهية ،

---

(١) . J.L. Styan , The Element of Drama, p : 178

وباقي أعوان الصهيونية . وهناك أيضاً نادية ، صوت مصر الذي يرمي بثقله ، وأهميته الاستراتيجية في محاولة شجاعة منه لتخليص فلسطين وحماية أمنه، وأمن باقي الأقطار العربية المجاورة . وسوف أقف عند الشخصيات التي كان لها تأثير واضح في دفع حركة المسرحية ، والتي رسمها باكثير متأثراً بمسرحية شكسبير (تاجر البندقية) ، وهذه الشخصيات هي : نادية ، وعبدالله الفياض ، وإبراهام ، وراشيل ، إلى جانب شخصية شايلوك التي سبق أن أفردت لها فصلاً كاملاً لأهميتها لدى الكاتب ، وعلاقتها بموضوع التأثر – وفيما يلي تحليل لتلك الشخصيات واحدة تلو الأخرى .

* * * *

نادية :

يقدّم باكثير هذه الشخصية وفي ذهنه بورشيا فتاة بلمونت والدور الخطير الذي قامت به في مسرحية تاجر البندقية . ونادية في (شيلوك الجديد) فتاة من مصر أحبها الشاب الفلسطيني عبدالله الفياض ، وخطبها على أمل الزواج منها بعد إكمال الدراسة . إلاّ أن ذلك الزواج تعترضه صعوبة وهي انحراف عبدالله ، ووقوعه في براثن واحدة من بنات اليهود . ولا يحيا ذلك الأمل من جديد إلا بعد توبة عبدالله ، ومحاولته التكفير عن خطيئته بالجهاد في سبيل الله والوطن . وتتدخل نادية لمساعدة فلسطين ، وإحباط المخطط الصهيوني . وإذا كان تدخل بورشيا لحل إشكال البندقية جاء من أجل مساعدة زوجها ، وإنقاذ صديقه أنطونيو من الموت ، فإن دافع نادية للإسهام في حل القضية الفلسطينية يتعدى تلك الحدود الضيقة ، فالأمر لديها يتعلق بمصير بلد عربي يتهدده خطر عدو شرس يجاهر بأطماعه في فلسطين ، وفي معظم أقطار الوطن العربي . ويعدّ باكثير نادية لكي تؤدي ذلك الدور الهام في محكمة القدس ، فقد تمكنت من الحصول على ليسانس الحقوق وتولاها عمها عربي باشا نابغة القانون ، بالرعاية والعناية .

فوزي : نعم . إنها شديدة الإعجاب بعمها ، ومن ثم كان غرامها بدراسة الحقوق . وعمها – حفظه الله – يحبها كثيراً ويجلس معها الساعات الطوال يشرح لها دروسها ، ويبين لها خفايا القانون ومعضلاته .

ميخائيل : لا شك عندي أنها ستكون نابغة عظيمة في القانون ، ما دام عربي باشا هو الذي تولى تثقيفها بنفسه[١] .

وتنوب في المحكمة عن عمها عربي باشا ، كما تنوب بورشيا عن ابن عمها العلاّمة بلاّريو ، وكما تتنكر بورشيا في زي الشاب ، الضليع في أمور القانون الأستاذ بلتزار ، تتنكر نادية في شخصية الأستاذ فيصل ابن أخ القانوني العظيم عربي باشا . والواقع أنني أرى أن تدخل بورشيا لحل تلك القضية المعضلة التي أعجزت رجال القانون في البندقية كان ذا أهمية انعكست على علاقة الشخصيات ببعضها البعض ، وكشفت بعض جوانبها . فقد أثبتت بورشيا أنها جديرة بتلك المجازفة التي قام بها باسانيو ، وتستحق ذلك التنافس بين الخاطبين للفوز بها . كما أنها بمساعدتها لأنطونيو ، وإنقاذه من الموت أزالت كل لبس يمكن أن يعلق بحقيقة مشاعرها تجاه أنطونيو ، وأبعدت عن نفسها ما اتهمها به البعض من رغبتها في الاستئثار بزوجها ، والاستحواذ عليه مدفوعة بمشاعر الغيرة من أنطونيو ومحبته لباسانيو . ومن جهة أخرى فإن قبول أنطونيو لمساعدتها ، وامتنانه لها ، يعلن قبوله لبورشيا كزوجة لصديقه المقرب وترحيبه بها ، ويثبت في نفس الوقت أنه لم يكن ينظر إليها كخطر يهدد علاقته بباسانيو . وتتمكن بورشيا من إنقاذه ، ويدين لها الجميع بالفضل والإحسان . وعندما ننظر إلى مسرحية (شيلوك الجديد) نلحظ أن نادية تهتم لأمر فلسطين ، وتخشى عليها من الخطر اليهودي القادم ، وتنقم من عبدالله تفريطه في حق وطنه ، وخيانته لها ولفلسطين . وهذا الانتماء المخلص والروح الغيورة تشاركها فيها جميع الشخصيات في الجانب العربي .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٠٩ .

ولم يعكس تولي نادية لهذه المهمة – كما أرى – اهتماماً يذكر بالنسبة لعلاقتها بعبدالله ، كما أنه لم يضفْ جديداً بالنسبة لباقي الشخصيات . وكان في إمكان شخصية أخرى أن تتولى هذه المهمة . ومن الواضح أن باكثير لجأ إلى ذلك تقليداً لشكسبير ، واتباعاً لنهجه في مسرحيته (تاجر البندقية).

ولا شك أن المهمة التي تولتها نادية في محكمة القدس لم تكن سهلة ، وكانت تتطلب قدراً كبيراً من الشجاعة ، والجرأة والصلابة ، وسداد الرأي . وقد أعدّها باكثير لذلك الموقف ، فنحن نشعر منذ أول لقاء لنا بها أنها فتاة تمتاز بقدرتها على التحكم في عواطفها ، وتتحلى بقدر كبير من الذكاء واليقظة . وهذا عبداللّـه،وهو الشاب الذي تحبّه وتميل إليه ، لا يتمكن من أن يؤثر فيها ، وينسيها غضبها منه بسهولة :

عبداللّـه : ... ولكني أردت أن أكفر عن ذنبي بالجهاد في سبيل اللّـه والوطن، وأخشى أن أموت وقلبك ساخط علي .

نادية : وما علاقة الجهاد بسخطي أو برضاي ؟ أهذا كلام رجل يريد أن يجاهد في سبيل اللّـه والوطن ؟[١] .

وحين يرق قلبها له ، وترى صدقه وعزمه على الجهاد تعفو عنه ، لكنها ترفض أن تصافحه ، أو تضع يدها في يده :

عبداللّـه : إن كان لا بد لي أن أطمع في شيء آخر فأعطيني يدك لأصافحها .

نادية : "بلهجة صارمة" كلا لا أضع يدي في يد تلوثت بخيانة الوطن ![٢] .

وهكذا كانت نادية في محكمة القدس ، في زي الأستاذ فيصل مندوب الجامعة العربية ، تدير النقاش بقدر كبير من التفهم ورحابة الصدر ، وكذلك القوة والصلابة . وتستطيع في تركيز استدراج محدثها ، ومحاولة إقناعه دون تشنج أو عصبية .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١١٧ – ١١٨ .

(٢) نفسه ، ص : ١١٩ .

فيصل : إنك تقول إن اضطهاد الناس لليهـود يرجـع إلـى إحساسهم الحـاد بالعصبية الجنسية ، وهذا يرجع بدوره إلى شعورهم بالغربة ، وهـذا لا يزول إلا إذا أعطى لهم وطن . أليس هذا خلاصة ما قلت ؟

كوهـين : نعم .

فيصل : حسناً، فإذا أعطى لكم وطن فهل تبقون في غيره من البلاد المختلفة، أم تتركونها لتعيشوا في الوطن المعطى لكم ؟

كوهين : بالطبع سنعيش في الوطن المعطى لنا .

فيصل : إذن ففلسطين لا يمكن أن تستوعبكم جميعاً .

كوهين : لا حرج أن يعيش بعضنا في البلاد الأخرى .

فيصل : فسيكون هذا وضعاً غريباً ، إذ لا توجد أمّة تعيش أقليتها في وطنها وأكثريتها في بلاد الشعوب الأخرى ، وعلى ذلك سـيبقى الاضطـهاد الذي تشكون منه .

كوهين : لكنه سيخف .

فيصل : قد أقررت إذن أن هذا ليس حلاً تاماً للمشكلة ، وإنمـا هـو تلطـيف لحدتها في زعمك ، وكان أولى بكم أن تفكروا في الحل التام(١) .

وكما تصبر نادية على كوهين وتجاريه في مزاعمه فإنها تعامل شايلوك نفس المعاملة . وقد حاول كل من في المحكمة – بما في ذلك رئيس الجلسة – أن ينال من اليهودي ، ويسفه آراءه ويفضح نياته ، ما عدا نادية التي تحلت – مثل بورشيا – بالصبر وضبط النفس ، وحاولت قدر استطاعتها أن تتجنب توجيه كلام جارح لشايلوك ، رغم عجرفته ووقاحته معها :

فيصل : أيهاالسادة. إني مع احترامي لكلمة صديقي الوطني الشاب وللحماسة التي دفعته إلى هذا القول ، ومع أسفي لما بدر من المسيو شـيلوك من التسرع في تأويل كلمتي والاندفاع في تهديد العـرب بما اسـتعدّ به قومه من الأسلحة الحديثة التي ليس لدينا منها شيء ، أحبّ أن أذكّر

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٧٢ – ١٧٣ .

الإثنين معاً أننا لسنا في موقف نتفاخر فيه بقوة السلاح ...

شيلوك : فلماذا هددتنا بالقوة آنفاً ؟

فيصل : معاذ اللّـه ، لم أهددكم بالقوة ، وإنما تسرعت أنت وأسأت فهم ما أردت أن أقول(١) .

وإذا كانت بورشيا تفتتح قدومها إلى المحكمة بخطبتها المشهورة عن الرحمة ، فإننا نسمع من نادية في الجلسة الثانية للمحكمة خطبة ، أرى أن باكثير كتبها متأثراً ببلاغة بورشيا . ومما جاء في خطبة نادية قولها :

فيصل : يا حضرات المستشارين : إن العضو الذي يُجرح صعب عليه أن يعفو عمن جرحه ، ولكن سائر الجسم يستطيع أن يتسامح ويعفو إذا رأى ما يدعو إلى ذلك . فهذه فلسطين العربية لا تستطيع أن تعفو عمن جرحها ، ولكن جسم الأمة العربية التي أتشرف بتمثيل جامعتها العتيدة يستطيع ذلك إذا دعاها داعي السلام إليه(٢) ...

ثم تأخذ نادية في استعراض الأمور التي تمت مناقشتها في المحكمة ، وتكمل بعدها قائلة :

نادية : ... إن مسألتنا اليوم هي مسألة سلام العالم ، والجامعة العربية تريد مخلصة أن تساهم بنصيبها الكبير في إقرار السلام ، فهي لذلك على استعداد لتضحي بكثير من رغباتها وجهودها ما لم يمس ذلك شرفها الذي لا تفرط فيه بحال من الأحوال ؛ إذ لا قيمة للحياة عندها بدونه . أيها السادة : إنني أشكر سعادة الرئيس على تنويهه بكرم العرب ، وميلهم إلى السلام وكراهيتهم للعنت . ويسرني أن حضرات المستشارين قد لمسوا معه هذه المعاني الكريمة في العرب من خلال مناقشتهم في هذه الجلسات التاريخية . والعرب يعتزون بهذه النتيجة ويعدّونها نجاحاً لقضيتهم . وهم قد ضربوا في تاريخهم الطويل أمثلة

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢١٢ - ٢١٣ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٠٧ .

رائعة للتسامح والكرم والعدل والرحمة . ولا بأس عندهم أن يضربوا للعالم اليوم أعظم مثل للتسامح سيهزّ العالم هزّاً ويدفعه خطوات واسعة نحو المثل الإنسانية العليا . بيد أنّي أشعر بأسف شديد أيها السادة لأن هذا المثل الذي سنضربه لكم اليوم سيكون نافعاً للعالم كله ما عدا اليهود الذين من أجل إرضائهم نضرب هذا المثل . ولذلك أرى من تمام إحسان العرب أن ننذر اليهود وننصحهم شفقة عليهم أن لا يدفعونا إلى ضرب هذا المثل .... أيها السادة : هل تريدون مثلاً للتسامح أعظم من أن أعلنكم بأننا على استعداد للتنازل عن حقنا في فلسطين لليهود[١] .

وعلى الرغم من أن خطبة نادية تتحدث عن الرحمة والتسامح وضرورة التنازل في بعض الأحيان تحقيقاً للمصلحة العامة ، وهي أمور دعت إليها بورشيا في خطبتها ، على الرغم من ذلك ، فإن الاختلاف بين الخطبتين بين واضح . فقد حاولت بورشيا في خطبتها أن تمتدح فعل الرحمة وعظم أثرها ، وتشجع اليهودي على خوض التجربة :

بورشيا: إن تكن تبغي العدالة وحدها أيها اليهودي
فاعتبر بما أقول :
إن مجرى العدل وحده
ليس ينجي من عذاب الآخرة
ولذا نطلب في كل صلاة
رحمة من الإله !
بل تعلمنا الصلاة كيف نرحم ![٢] .

وحين نتأمل ما قالته نادية نجد أن مسلكها كان مختلفاً ؛ فهي لم تحاول أن تقترب من مشاعر اليهودي ، فتتعرض مثلاً لمأساة الشعب الفلسطيني ،

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ٢٠٨ – ٢٠٩ .

(٢) د . محمد عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٠ – ١٧١ .

والوضع الشاذ غير العادل الذي سيفرض عليه أن يعيشه دون ذنب أو جريرة . كذلك لم تغر شايلوك بتقديم أي تنازل ، بل استبدلت كل ذاك بحديث عن تسامح العرب ، وتاريخهم الذي يشهد لهم بالكرم والنبل والأخلاق العالية ، وبرهنت على ذلك بتلك المفاجأة التي فجرتها حين أعلنت قرار التنازل عن فلسطين لليهود وهذا الاختلاف بين مسلك نادية وبورشيا له من الأسباب ما يسوغه، فقد قدمت بورشيا إلى محكمة البندقية كرجل قانون يحاول أن يحل تلك المعضلة بشكل محايد ، إذ لا تربطه علاقة بأي من الخصمين . وكانت بورشيا حريصة على أن تظهر بهذه الصفة حتى تتمكن من خداع شايلوك ، فلا يشك في أمرها ويفضح نياتها . وحديثها عن الرحمة كان خطوة ضرورية انطلقت منها وقد أخلت نفسها من المسئولية ، وازداد اليهودي تشبثاً بالقانون تلك الورقة التي ظنها الرابحة فخذلته ، واستطاعت بورشيا أن تخدعه . أمّا نادية فقد كانت تمثل جامعة الدول العربية أحد خصوم شايلوك ، والجهة التي تثير قلقه ، ويخشاها أشد الخشية . ولذا لم يكن أمام نادية أن تفعل إلاّ ما فعلت ، وتستعرض كرم الأخلاق العربية وتسامح قومها ، وهي حقيقة يعرفها اليهود أكثر من غيرهم ، رغم أنهم استغلوا هذا الكرم أسوأ استغلال . فهي تعلم أن شايلوك لن يعترف للفلسطينيين بأي حق ، وسيسخر منها إن هي دعته لرحمتهم والرأفة بهم . ومن هنا نجدها تخاطبه في موضع آخر باللغة التي يفهمها ويتقنها ، وهي لغة المال والاقتصاد :

فيصل : إن الوطن القومي – كما جاء في تقرير الخبير الاقتصادي الذي قدمه إليكم أمس – قد عجز عن حدّ الاستكفاء . واليهود أنفسهم يعترفون بهذه الحقيقة ويتلمسون المخرج من هذه الورطة بتحويل البلاد إلى بلاد صناعية . هذا كله قد وقع قبل أن تكون فلسطين دولة يهودية ، فليت شعري ماذا يكون الحال لو تم هذه المشروع ؟ إن هذه الدولة إن قامت فستكون دولة يهودية صناعية في قلب عالم عربي معاد لها يقاطع سلعها اليهودية ، فليت شعري هل يقدر لهذه الدولة البقاء؟ ألا يقع اليهود إذن في كارثة اقتصادية تجتاح كل ما كنزوه من الذهب

طوال القرون ؟ هذا أيها السادة ما تدفعني الشفقة أن أنذر اليهود به، وأكرر القول بأن الشفقة هي التي تدفعني إلى تقديم هذا النصح بالرغم من أن مندوبهم هذا قد أعلن أنه يرفض هذه الشفقة[١] .....

والواقع أننا إذا كنّا نصدّق نادية في إخلاصها ، وحبها للسلام أن يسود العالم ، فإنه ليس بوسعنا أن نذهب لأبعد من ذلك ، ونتصور أن اليهود يثيرون شفقتها فعلاً كما تدعي . فما فعله اليهود في فلسطين وأهلها يثير حنق أي عادل منصف فكيف بالعربي ، وجسده ينزف من حراب اليهود . ومن الملاحظ أن كلمة الشفقة تثير حساسية اليهودي ، ونادية تدرك ذلك . وأعتقد أنها اتكأت على هذا المعنى أكثر من مرة لتخاطب في شايلوك ذلك اليهودي القابع في أعماقه ، الذي يستغرقه من وقت لآخر إحساس بالغربة ، وتخوف من أن يتعرض مرة أخرى للاضطهاد ، ويُشكّ في أمره وينبذه من حوله ، فلا يأمن على نفسه ولا على ممتلكاته . وهذا التوجه من نادية يثبت ذكاءها ، وما تتصف به من حكمة وبعد نظر وفهم للشخصية اليهودية ؛ فهي تعلم أن من المستحيل أن يترك اليهود فلسطين ، بعد أن تمكنوا بوعد بلفور ودعم بريطانيا والدول الأجنبية والجمعيات الصهيونية ، من أن يضعوا أقدامهم ويزرعوها هناك ، ولو كانوا يعلمون أنهم مغتصبون ولصوص ، ويعلم كل من ساندهم حقيقة الأمر . ولذا لا نجدها تناقش مسألة الحقوق اليهودية المزعومة في فلسطين ، وحاجتهم لوطن قومي ، وتكتفي بما أثير في المحكمة حول هذه المسألة . كذلك لا تتحدث نادية عن معاناة الشعب الفلسطيني ، وحقوقه ومصالحه ، ومصيره المجهول ، بل تخاطب اليهودي باللغة التي يمكن أن يتجاوب معها ، وهي المصلحة الشخصية . ورغم ضيق شايلوك بها وبنصائحها ، فإن نادية لا تفقد الأمل ، بل تحاول حتى آخر لحظة التأثير فيه ، ودفعه لتغيير وجهة نظره في صبر :

فيصل : ونحن نرفض هذا الشكر من اليهود ، لا احتقاراً لهم–كما قد يحلو للمسيو شيلوك أن يفسر به هذا الرفض– كلا ، بل لاعتقادنا مخلصين

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢١٧ .

أننا لا نستحق هــذا الشكر منهم ، لأننا لـم نقدم لهم شيئاً يفيدهم ، وحسبنا أن نتقبل شكر العالم على هذه الخدمة العظيمة التي قمنا بها لتحقيـق أغراضه السلمية . وإنمـا أردت أن أسمع رأي اليهـــود في النصيحة التي أسديتها إليهم .

شيلوك : نحـن أعرف بمصلحتنا مـن غيرنا ، ولسنا بحاجـة إلى نصيحة أحد ولا سيما في ميدان الاقتصاد .

فيصـل : ها قد بلغت ، فاشهدوا أيها السادة على ما قاله المسيو شيلوك[١] .

وعندمـا يفـشل المخطط الصـهيوني ، ويسـتغيث اليـهود طلبـاً للنجـاة ، ويعرضـون التـخلي عن فلسطين وتركها للعرب ، نسـتمع إلى نادية مـجدداً كمـا عـهدناها قبل سبع سنوات تتحدث بنفس تلك الروح المتفهمة ، والعقلية المرنة التي ترتكز على الرغبة في السـلام ، والاسـتعداد للتـضحيـة ما لم يلحق ذلك إجـحافـاً بالعرب ومصـالحهم . وقـد دفع سلوكـهـا هذا رئيس المحكمـة إلى أن يعدّها حـمامة السلام . وإذا كانت نادية تسـتحق هذا الوصف ، فإن بورشيـا يناسبها أكثر أن تكون سيـف الجلاد الذي اقتص من اليهودي ، دون رحمـة أو هوادة ، وخلص أنطونيو من شرّه وخبثه . ويبدو لي أن باكثير زوّد نادية بتلك الروح المثـالية ، لأنـه يعتـقد في أهمـية الرأي العالمي ، وضـرورة سـعي العـرب لكسبه في صفهم بإظهار النية الحسنة ، وإبداء بعض التنازل :

الرئيس : لعل من الخير أن أسمع في هذا رأي مندوبة الجامعة العربية ، فقد كانت الآنسة نادية حمامة السلام حــين كانت ترتدي ملابس الأستاذ فيصل في نفس هذه القاعة قبل ســبع سنوات . وإنـي لأرجو اليوم أن تكون السيدة نادية – كعهدنا بها – حمامة السـلام في هــذا المجلس أيضاً .

ناديــة : " تنهض " أشكر سعادة الرئيس على جميل ثنائه وحسن ظنـه ، وأؤكد لكم يا حضرات السادة أني لن أدّخر أي وســع فـي إيجاد أعدل حـل يمكن أن تصان به مصالح كلا الفريقين .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ٢١٨ – ٢١٩ .

الرئيس : فما رأيك في عودة اليهود إلى ديارهم في الأقطار العربية ؟
نادية : إن الاعتراض الذي أبداه زميلاي المحترمان لوجيه في جملته وأسبابه صحيحة لا ريب فيها ، ولكنني بالرغم من ذلك سأقبل هذا المطلب اليهودي على شرط أن يتعهد لنا اليهود بالكف عن الأعمال المضرة باقتصاديات البلاد[١] .

وما تظهره نادية من مرونة وتسامح يتحول إلى صلابة وحزم حين يتعلق الأمر بالوجود اليهودي في فلسطين . وتحاول بكل ما أوتيت من قوة أن تقضي على كل ذريعة قد تتسبب في عودة تلك القدم البغيضة مرة أخرى . وعلى الرغم من حرصها على التحكم في مشاعرها ، والتحدث بلغة القرارات والأعراف الدولية ، إلاّ أن بعض ما تتفوه به يفضح مشاعرها الحقيقية ، وما تحسّ به من سعادة عظيمة لزوال ذلك الظلم ، وانقشاع تلك الغمة .

شيلوك : لكن مدينتنا تل أبيب التي أنفقنا فيها كل ما نملك من مال وجهد ، ماذا يكون مصيرها ؟ من يسكن فيها ؟
نادية : هذه يجب هدمها ! هي سدوم القرن العشرين فلا بد من هدمها ، وعلى اليهود أنفسهم أن يقوموا بهذا الهدم ![٢] .

فتكرارها لكلمة (هدم) يشير إلى ما يعتمل في داخلها من نشوة لانهيار الكيان اليهودي المزعوم ، وفشل ذلك المخطط الأثيم . وقد نجح باكثير في تزويد نادية بلغة ميزتها عن باقي الشخصيات في الجانب العربي ؛ فابتعدت في خطبها عن العبارات الإنشائية ، والنبرة الخطابية الانفعالية التي عانى منها كل من ميخائيل جاد ، وعبدالله الفياض . وبدت نادية على قدر كبير من الحياد ، وتوخي الحذر ، وحرصت على عدم النيل من اليهود ومن شايلوك ، وهذا ما امتازت به خطب بورشيا أيضاً . ولا شك أن نجاح نادية في تحقيق ذلك كان يستدعي عناية كبيرة ، إذا ما تذكرنا أنها مندوبة الجامعة العربية ، أعتى خصوم شايلوك وألدّ أعدائه .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٥٨ – ٢٥٩ .
(٢) نفسه ، ص : ٢٦٩ .

عبدالله الفياض :

وقد ناقض نادية في هدوئها، ومحاولتها السيطرة على أعصابها زوجها الفلسطيني عبداللّه الفياض ، إذ تميزت شخصيته بالحدّة والانفعالية ، والتهور ، والسير وراء جموح العاطفة . فنحن نلتقي به في الفصل الأول من المسرحية ، وهو في صحبة واحدة من بغايا اليهود ، وقد تورط معها في علاقة مشينة ، واستجاب لإغرائها لدرجة جعلته ينفق عليها في سخاء ، ويستضيفها في منزله ، فيثور عمه كاظم ثورة عارمة ويحاول مناقشته وإقناعه بخطورة ما يصنع . وعلى عكس ما نتوقع ، يكشف لنا ذلك النقاش أن عبدالله كان مدركاً خطورة الوضع القائم في بلده ، وعالماً بنيات اليهود ، ومع ذلك يقرر في بساطة أن يسير خلف تلك النزوة ، ويدافع عن انغماسه في ملذاته كحق من حقوقه :

عبداللّه : أتضفون على تصرفاتي هذه البسيطة كل هذه الصبغة الجديدة ؟ أتعلقون مصيرالوطن المنكوب الذي يجاهد في سبيله الرجال الصلاب المحنكون أمثالكم ،على نزوات شاب مثلي يريد أن يستمتع قليلاً بهذا اللهو الطليق قبل آن يرتبط بحياة الأسرة ، ويعدّ نفسه للكفاح الطويل في سبيل الحياة المجيدة في سبيل الوطن؟(١) .

وكلمات عبداللّه تدينه بتهم خطيرة ، فلهجته لا تخلو من السخرية ، والاستهتار، والأنانية . فهو يحرص على أن يعيش سن الشباب ولهوه ، ويريد أنه يحيا حياة طبيعية – كما يعتقد – في ظل ظروف غير طبيعية ، ومزلزلة لكيان بلاده، وأمته العربية والإسلامية .

ميخائيل : كأني بك لو أدركت خطورة عملك هذا يا بني كما ندركها نحن ، لأقلعت عن هذا العمل ؟

عبداللّه : لا شك في ذلك . ولكني لا أستطيع أن أفكر تفكيرالشباب وأتصرف تصرف الكهول(٢) .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٣٠ .

(٢) نفسه ، ص : ٣٠ .

وبالرغم مما قال نراه يبدي استعداده لأن يبذل روحه ، ويجاهد في سبيل الوطن شرط أن تعلن الثورة ! .

ميخائيل : ولكن هذا يعني قومك ووطنك . ألا تحب أن تخدم وطنك ؟

عبدالله : بلى . أنا على استعداد أن أبذل حياتي في سبيل الوطن . قوموا بالثورة . نادوا بالجهاد فوالله لأكونن أول من يلبي النداء .

ميخائيل : نحن الآن في الجهاد يا عبدالله ، ويسؤوني أنك لا تلبي النداء .

عبدالله : إن كنتم تعدون هذا الركود وهذا الخنوع جهاداً فأعفوني من الاشتراك فيه ، فلا جهاد بدون عقيدة[1] .

وفي الوقت الذي يعترف فيه بحبه لنادية خطيبته يعلن تمسكه برفيقته اليهودية ، فهي ليست إلا نزوة :

كاظم : ألست ترى أنه ليس من الرجولة في شيء أن تخطب فتاة مصرية من أسرة كبيرة وهي تثق بطهارتك وإخلاصك ، ثم تخونها في وطنك مع بغي يهودية ؟

عبدالله : إني ما خنتها وما زلت أحبّها .

كاظم : وغرامك بهذه اليهودية اللعينة ؟

عبدالله : ما أعدّه إلا نزوة من نزوات الشباب . ولكل شاب صبوة[2] .

وحين يعلم بزواج نادية يظلّ محتفظاً بخاتم الخطوبة ، ويصرّ على البقاء على عهدها ، ويرفض أن يتزوج أخرى .

فيصل : لماذا يا أخي ؟ إنك شاب بعد ولا بد لك من الزواج . أم تريد أن تشعرني بأنك ما تزال تحب نادية ؟

عبدالله : هذا سؤال يحرجني الجواب عليه ، ولكنّي قد عاهدت نفسي على أن لا أتزوج من بعدها أبداً[3] .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٣٢ .

(٢) نفسه ، ص : ٣٤ .

(٣) نفسه ، ص : ١٩١ .

وهكذا بدا عبداللّه شخصاً متطرفاً ينتقل من النقيض إلى النقيض ، وتتسم روحه ببعض التناقض ، مما جعل تصرفاته تبدو غير مفهومة ، ومن الصعب شرحها . وإلى جانب ذلك ظهر عبداللّه كصاحب فلسفة ، وشخصية رغم استهتارها فهي تعي ما يصدر منها ، وتقوم به بناءً على عقيدة تعتنقها مثل علاقته براشيل . ورغم خطأ تلك العلاقة وتلك العقيدة ، إلا أن ذلك يشير إلى أن شخصيته على قدر من الوعي مما يؤهلها لاتخاذ موقف . ولذا نجده يبادر لنجدة فلسطين ، والدفاع عنها بعد أن أدرك فساد ما اعتقده سابقاً ، فينضم إلى ثوار الجبل ، ويبذل روحه رخيصة في سبيل وطنه . وحقيقة لا نعلم أسباب توبته التي جعلته يعود نادماً إلى عمه يقبل يديه ويكبُّ على قدميه . وقد أرجعها عمه إلى نضوب ما لديه من مال ، وضياع ممتلكاته :

كاظم : "معرضاً عنه" ما نفع هذه التوبة الكاذبة ، وما دفعك إليها إلاّ الجوع ونضوب المال عندك .

عبداللّه : كلا يا عمي ما زال عندي مبلغ من النقود لم أصرفه بعد . هذه ثلاثة إيصالات بألف وخمسمائة جنيه لم أتسلم قيمتها بعد من شيلوك(١) .

والواقع أنني أرى أن توبته كانت متوقعة ، وكان من المتوقع أيضاً أن يكون رجوعه نتيجة لسبب داخلي يتعلق بإحساس عبداللّه بالمسئولية تجاه نفسه ووطنه ، وإدراكه لخطئه ووعيه بفداحة الجرم الذي ارتكبه ، وليس هرباً من الجوع والعوز كما ذكر عمه فقد امتازت شخصيته بالعناد والاعتداد بالنفس مما يؤهل صاحبها لاتخاذ موقف إيجابي ، ويجعله جديراً بفتاة مثل نادية ، كما حاول باسانيو أن يكون جديراً ببورشيا .

ومن الممكن لنا أن نلمح بعض التشابه بين كل من عبدالله وباسانيو ؛ فقد كان كل واحد منهما ينفق في سخاء على لهوه وملذاته ، ويتبع جموح عاطفته ، ولا يرى ذلك عيباً بل يحاول أن يفلسف وجهة نظره ، ويظهر إدراكه لأبعاد الاتجاه الذي يسير فيه . وقد وقع كل من الاثنين في نفس الخطأ وهو

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ٩٣-٩٤ .

الذهاب إلى شايلوك ، والاقتراض منه . وبذلك وضع باسانيو حياة صديقه الحميم في قبضة عدوه البغيضة ، ومكّن عبداللّه الوكالة اليهودية من الاستيلاء على أراضيه ، وأسهم في تسهيل مهمة اغتصاب فلسطين على أيدي اليهود . وكما فرّط باسانيو في خاتم بورشيا وخان عهدها دون أن يشعر، فرّط عبدالله في نادية نفسها ، وخانها مع تلك اليهودية ، وهو في كامل شعوره ووعيه جرياً وراء نزوة ، كما كان يسميها . وهكذا فرغم أن الاثنين اشتركا في الوقوع في الأخطاء فإن ما ارتكبه عبداللّه كان فادحاً وخطيراً ؛ ولذا كان لا بد أن يكفرّ عنه بالجهاد ، ويبذل روحه في ساحة القتال .

وقد استشعرنا في محكمة البندقية مقدار ندم باسانيو على ما فعل ، واستمعنا إليه وهو يكاد يذوب ألماً لحال صديقه أنطونيو البائس ، وما انتهى إليه بسبب تهور باسانيو وطيشه ، فجعله ذلك يتمنى لو تمكن من تخليص أنطونيو حتى لو دفع حياته وسعادته ثمناً لذلك .

باسانيو : لكن حياتي نفسها وزوجتي
وثروة الدنيا بأسرها
أقل قدراً من حياتك
إني لأوثر أن أقدمها جميعاً منحة
لشراهة الشيطان هاهنا
أي أن أضحي بالجميع كي أخلصك(١) .

أمّا عبداللّه فلم يقف عند حدّ التمني ، بل ذهب للجهاد ليكفرّ عن خطيئته ، ويتصدى مع المجاهدين لليهود الذين اغتصبوا أرضه ووطنه . وحين يعيّره شايلوك بماضيه ومجونه السابق ، يدافع عبداللّه عن نفسه فيلقي باللائمة على الخبث اليهودي ، ووسائله الدنيئة ، ويذكر اشتراكه في الثورة ، محاولاً تبرئة ساحته :

---

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٦ .

عبداللّه : ... وهأنذا أقف بينكم أيها السادة لأمثل مئات الضحايا الأبرياء من شباب العرب الوارثين الذين وقعوا في أحابيل الإغراء الصهيوني من خمر وقمار وجسد يباع بيع السلع ، فذهبت ثرواتهم وتحولت أطيانهم إلى مستعمرات يهودية ! أمّا الثورة التي أشار إليها شيلوك والتي كان لي شرف الاشتراك فيها فتطهرّت بها من حمأة الفساد والدنس ، فهو أعلم الناس بأنها لم تكن ضد اليهود بل ضد الدولة المنتدبة وحدها . فسلوه – إن استطاع أن ينسى ذكريات الثورة كلها – هل يستطيع أن ينسى ذكرى ليلة طرقت فيها مكتبه رغم الحرس والديدبانات ، فكانت حياة هذا الشقي تحت رحمة الخنجر الذي كان بيدي ، فما منعني من القضاء عليه – مع شدة رغبتي في الانتقام منه لأنه كان سبب نكبتي – إلاّ تعليمات قوادنا المجاهدين بأن نتجنب قتل اليهود على قدر الإمكان . وهذا مندوب حليفتنا العظمى يستطيع أن يؤكد للمجلس صحة ما أقول(١) .

وتشير القصة التي يسردها عبداللّه على مسامع المجلس إلى أننا أمام شخصية متطورة ، استطاعت أن تغيّر أسلوبها في التفكير ، ومنهجها في الحياة . فهو كمجاهد يضحي بنفسه ، ويؤمن بالانصياع لقيادة موحدة ، يحتكم إلى أوامرها وتعليماتها ، دون أن ينظر إلى رغباته الشخصية ، وما يعتمل في داخله من مشاعر ، واحتياجات .

* * * *

إبراهام :

يمثل إبراهام وجماعته اليهود اللاصهيونيين الذين ينظرون إلى الصهيونية كحركة إجرامية تهدد مصالح اليهود ، ومستقبلهم . فاليهودية بالنسبة إليه دين وعقيدة ، ولذا فهو يتبرأ من تلك الحركة السياسية وممثليها، ويرى أنه ينتمي إلى العرب ، بينما يعدّ شايلوك وعصابته دخلاء وأجانب :

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢١٤ – ٢١٥ .

شيلوك : " ساخراً " قل لي بحياتك يا مسيو كوهين ، أيجوز أن تكون هـذه لغـة يهودي صميم ؟

إبراهام : " يستشيط غضباً " ماذا تعني أيها العجوز الوغد ؟

شيلوك : لا تغضب فما عنيت شيئاً مما سبق إلى ظنك !

كوهين : يعني المسيو شيلوك أن هذه اللغة إنما تليق برجل عربي .

إبراهام : فاعلموا إذن أنني عربي بالوطن ويهودي بالملة .

شيلوك : فأنت إذن يهودي مزيف !

إبراهام : بل أنت اليهودي المزيف ! أمّا أنا فإسرائيلي فلسـطيني تسلسل آبائي في هذه البلاد منـذ قـرون ، ولـولا سخريـة الأيام لما استطاع أمثالـك يا شيلوك مـن الأجانب الدخلاء في البلاد أن يتبجحوا على مثلي من أبنائها الأصليين[١] .

وقد أوجد باكثير هذه الشخصية لأنه كان في حاجة إليها ، ليوضح موقفه من اليهود ، فهو لا يعاديهم جنساً وديناً ، بل يعادي تلك الحركة الصهيونية بكل أهدافها ، ومخططاتها الدنيئة[٢] . على أن شخصية إبراهام تماثل شخصية أخرى في مسرحية شكسبير ، وهي شخصية جسيكا ابنة اليهودي شايلوك . ويلفتنا باكثير إلى مسألة التشابه بين موقف كل من إبراهام وجسيكا ، ويقرر ذلك في عبارة صريحة ، ومباشرة :

ميخائيل : فلتتنـازل هيئـة السلام الدولـي عـن نصيبها إن شـاءت . وليتنـازل العـرب عـن نصيبهم . علـى أن يعطـى لليهـود اللاصهيونيـين الذين خرجوا عن مبادئ الصهيونية كما خرجت جسيكا عن مبادئ أبيها[٣].

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ٧٠ .

(٢) يفرق باكثير بين اليهودية والصهيونية ، وتظهر بعض مسرحياته أنه يدافع عن اليهودية السليمة التي جاء بها موسى -عليه السلام- ، ويرى أن المسلم والعربي لا يعاديها ، لإنها تستنكر أهداف الصهيونيين ، وترفض مخططاتهم وأفكارهم . وهذه الفكرة غير مسلم بها لباكثير ، وكان من الأفضل لو أنه راجع نفسه بشأنها. فاليهودية والصهيونية وجهان لعملة واحدة . ودعوى الفصل بينهما دعوى مضللة ، تهدف -ضمن ما تهدف إليه- إلى إسقاط المسمى اليهودي البغيض ، وما يحمله من خلفية دينية وتاريخية .

ينظر : د. العشماوي ، الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير ، ص :١١١-١١٨.

(٣) باكثير ، شيلوك الجديد، ص : ٢٥١

فتنكر إبراهام للصهيونية يشبه تنكر جسيكا لأبيها ، ورفضها له وليهوديته ، وقد دفعها هذا الشعور إلى معاداته ، وترجمت ذلك العداء حين أقدمت على سرقته ، والهرب من منزله ، واعتناق المسيحية :

جسيكا : ما أعظم الخطيئة التي حملتها
حين خجلت من أبوة الأب !
لكنني من صلبه ومن دمه
ولست من طباعه ! أوّاه (لورنزو) !
إذا صدقت ما وعدتني به أنهيت ذلك الصراع !
فزوجك المحبة ... تغدو مسيحية[١] .

وكان من الطبيعي أن تخجل جسيكا من رفضها لأبيها ؛ وذلك لعاطفة البنوة التي تربطها به ، ومع ذلك فقد كان عليها أن تتحرر من قيود تلك الرابطة إذ أنها لا تنتمي إليه خلقاً وطبعاً ، بل تجد نفسها مع لورنزو المسيحي ورفاقه ، وقد جعلها ذلك في نظر شايلوك جاحدة وعاقة ، ورأى بعض النقاد أنها قدّمت مصلحتها على حساب مصلحة أبيها ووجوده . وقد وقف شايلوك من إبراهام نفس الموقف ، فعدّه من الخونة المارقين ، الذين يراعون مصالحهم الخاصة ، ووجّه له تهمة الخيانة أكثر من مرة :

شيلوك : "ينهض متحمساً" أيها السادة : إن إبراهام هذا الذي يقول هذا القول
أمامكم قد كان فيما مضى من أشد المخلصين المتحمسين للصهيونية،
ولكنه ارتد عنها وانقلب لمصلحة خاصة آثرها على المصلحة العامة
للشعب اليهودي ، فهذا ومن على شاكلته في نظرنا خونة مارقون[٢] .

ومن الملاحظ أن شكسبير لم يحاول أن يشرح لنا موقف جسيكا من أبيها، ويناقش مشروعيته من عدمها ، بل ترك لنا مسئولية الحكم لها أو عليها ، بعد أن ترك لها حرية التصرف ، وصنع منها شخصية مدهشة يحلو لنا أن نتأملها ، ونحاول استكناه أغوارها ، ومعرفة حقيقة مشاعرها . أمّا إبراهام فقد منحه باكثير – كعادته – خطبة طويلة ، يردّ فيها على اتهام

---

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٨٨ .
(٢) نفسه ، ص : ١٧٦ .

شايلوك ويفند مزاعمه ، معترفاً بانخداعه ببهرج الصهيونية الأمر الذي جعله يناصرها في السابق حتى تبين خطرها الكبير ، فانقلب ضدها ، كما اعترف بأنه يفكر في مصلحته الخاصة ، وخيرات فلسطين التي أتى المهاجرون الصهاينة ليزاحموا الفلسطينيين عليها ، وذكر أنه بات يراعي –في نفس الوقت– مصلحة اليهود الذين تسير بهم الحركة الصهيونية إلى الشقاء والضياع(١) .

وقد حاول باكثير أن يوظف شخصية إبراهام لأداء مهمة أخرى ، وهي النيل من شايلوك ، وإيلامه بالكلام الجارح أثناء تلك المهاترات التي كانت تدور بين الاثنين ، والتي تذكرني بما كان يفعله قراتيانو لمضايقة شايلوك البندقية من صياح، ومقاطعة ، وتعليقات لاذعة . كذلك حاول إبراهام أن يستغلّ كل الفرص الممكنة للنيل من اليهودي وإحراجه :

شيلوك :" لإبراهام " قد اخترتم أن تحلّ عليكم لعنة أبينا إبراهيم فنحن برآء منكم.

إبراهام : إن لعنة أبينا إبراهيم لن تحلّ إلاّ على رءوس الصهيونيين الذين سيصبون بجهلهم وحمقهم لعنة العالم كله على شعب إسرائيل .

شيلوك : اسكت يا كلب اليهود !

إبراهام : اخرس يا خنزير اليهود !(٢) .

وحين يسقط شايلوك البندقية ينادي قراتيانو بشنقه ، ويرى أن ذلك أجدى من تنصيره . كذلك يسبق إبراهام الجميع بالمطالبة بهدم الصهيونية ، ومحو أركانها ، ومظاهرها :

إبراهام : ... وإني أقترح على المجلس الموقر أن يصدر قراراً رسمياً بحلّ الصهيونية ، واعتبارها حركة إجرامية في العالم كله (٣).

---

(١) يمكن الرجوع إلى نص خطبته في المسرحية ، ص : ١٧٧ – ١٧٨ .

(٢) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٥٤ – ١٥٥ .

(٣) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٥٦ .

ويحزن الجميع لموت شايلوك ما عدا إبراهام الذي يظهر سعادته بتلك النهاية ، ويعلق ساخراً :

إبراهام : هذه لعنة أبينا إبراهيم قد أنذرته بها من قبل ![١] .

ومما لا شك فيه أن شكسبير وباكثير تمكنا من النيل من اليهودي عن طريق قراتيانو وإبراهام . لكن قراتيانو مسيحي وإبراهام يهودي ، وقد وجّه صياح قراتيانو ، وتهكمه من شايلوك بتلك الطريقة تهمة القسوة وحب الانتقام للمسيحيين ، وجعلهم في موقف إدانة ، ولم يسعَ شكسبير لتبرئة ساحتهم ، بل استفاد من ذلك في تسجيل نقطة لصالح اليهودي . أمّا باكثير فقد كان يحرص كثيراً على أن يظهر العرب والمناصرين لهم في تلك الصورة المشرفة والمثالية التي أرادها لهم . فجاءت تلك الشخصيات بعيدة عن الصدق الواقعي والفني ، ومن بينها شخصية إبراهام التي بدت في أكثر الأحيان غير مقنعة ، وغير مؤثرة .

* * * *

راشـيـل :

لعبت جسيكا دوراً هاماً في إبراز جوانب عديدة في شخصية أبيها شايلوك ، في مسرحية (تاجر البندقية) ، وذلك لحدة التناقض بينها وبينه ، مما جعلها ترفض أبوته وتتنصر . أمّا في (شيلوك الجديد) فقد ضاهت راشيل شايلوك وأعوانه في إخلاصها للمخطط الصهيوني . ومع أنها لم تكن ابنة شايلوك ، إلاّ أن وحدة الهدف التي جمعت فيما بينهما ، جعلتنا نشعر أنها ابنته أخلاقاً ، وطباعاً . وهي تلميذته المخلصة تبثه همها وحزنها ، وتنفذ تعليماته وأوامره . ولم يتوقف باكثير عند هذه الشخصية طويلاً ، وهي تعكس بشكل عام فكرة العرب وغيرهم عن اليهود، وما يلجأون إليه من وسائل دنيئة من أجل الوصول إلى أهدافهم ، وتحقيق مخططاتهم .

---

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٧٥ .

خاتمة البحث

خاتمـــــــة

في نهاية المطاف ، وقد أوشكت أن أنفض يدي من هذه الدراسة ، أشير إلى أمر لا بد أن يوضع في الاعتبار وهو الفارق الكبير بين شكسبير وباكثير ، والذي لا بد أن يراعى حتى لا تكون هذه الدراسة مجحفة في حق كاتبنا وشاعرنا المجدد . فقد كان شكسبير يمثل أروع عطاء المسرح الانجليزي والعالمي وأرقى نماذجه ، وكتب مسرحيته (تاجر البندقية) وهو في قمة نضجه الأدبي ، أو قريباً منها ، وكان يستند على تراث مسرحي ضخم ، يمتاز بالنضج والعمق والتنوع والخصوبة ، ويشمل مساحة جغرافية واسعة ، ويشغل فترة زمنية ممتدة ، كما يعدّ عصره من أزهى عصور الأدب الأوربي فكرياً وأدبياً وثقافياً . بينما كان باكثير من أوائل من كتبوا في الفن المسرحي، وأخذوا على عاتقهم مسئولية تعبيد الطريق ورصفه وإنارته ، بالإضافة إلى أن الفن المسرحي كان – ولا يزال – جنساً أدبياً مستحدثاً في الأدب العربي اعتمد في نشأته على المسرح الأجنبي منذ منتصف القرن الماضي ، وما زال يحاول إلى وقتنا الحالي البحث عن هوية خاصة ، وإيجاد مدرسة مسرحية تميزه ، وتتناسب مع أخلاقه وعاداته . كما أن أعمال باكثير التي يناقشها هذا البحث تمثل بداية علاقته بدنيا المسرح ، وهي فترة كان يتلمس فيها طريقه إليه ، ويبحث لقلمه عن هوية خاصة . وعليه فإن من المتوقع أن تظهر أخطاء باكثير بشكل واضح ، وتسجل على مسرحه بعض المآخذ . والواقع أن هذه الدراسة استهدفت – على نحو خاص – مواكبة هذا الكاتب العربي في محاولته الاحتكاك بالمسرح الشكسبيري ، وفي ظل تأثره به ووعيه بهذا التأثر ، وتعامله معه ، واستجابته لاسقاطاته وإيحائه ، وانعكاس كل هذا على عطائه وخبرته المسرحية ، وعلاقة ذلك بنمو الأدب العربي وتطوره في المجال المسرحي.

هذا وقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية :

القسم الأول :

١ - يمثل باكثير حلقة الاتصال المفقودة - التي عادة ما يهمل الدارسون والنقاد الوقوف عندها - بين مسرح شوقي وأباظة بموسيقاه التقليدية الفخمة ، وبين مسرح الشرقاوي وصلاح عبد الصبور بشاعريته المتدفقة ، وموسيقاه المرنة الخافتة . وريادة باكثير في هذا المجال لا تحتاج إلى إشارة مني أو من غيري . ويعدُّ ما أسهم به مسرحه الشعري من إضافة، ثمرة من ثمار انفتاحه على المسرح الشكسبيري ، ومن استفادته من محاولات التجديد في الشكل الشعري ، التي تمت على يد بعض معاصريه من الأدباء والشعراء .

٢ - يعدّ باكثير من أوائل من اهتموا بترجمة شكسبير إذ ترجم له أحد أعماله ترجمة كاملة ، تلتزم بالأصل ، وتتقيد به في ضوء ادراكها لأهمية دراسة العمل المترجم وفهمها له ، وضرورة تمثل روح النص ، ومحاكاة لغته وأسلوبه ، وهي أمور كان يتهاون بشأنها بعض المترجمين في ذلك الوقت .

٣ - سيطرة ثقافة باكثير الدينية ، والعربية الأصيلة ، على لغته ، وحنينه المتواصل لطابع تلك الثقافة المميز . وقد جاء توظيفه لتلك الثقافة - في بعض الأحيان - خاطئاً ومفقود الصلة بطبيعة العمل المسرحي الذي يقوم بتأليفه أو ترجمته .

٤ - أظهر باكثير مقدرة فائقة على فهم بعض المعاني في ترجمته لمسرحية شكسبير (روميو وجوليت) ، ومع ذلك فقد جاء ت ترجمته حرة في كثير من المواضع لما وقع فيها من إضافة وحذف ، وتحوير وتغيير . كما أنها حوت بعض الأخطاء البسيطة في فهم بعض الكلمات التي لم يكن باكثير دقيقاً في ترجمتها .

٥ - كما امتازت الترجمة عموماً بالسلاسة والعذوبة وانسياب نبرتها الشعرية ، مع تنوع الأوزان المستخدمة في الترجمة ، لكن باكثير تغاضى عن

الطابع الغنائي العذب الذي تميزت به مسرحية شكسبير (روميو وجوليت) ولم يهتم بتوفير عنصر الإيقاع إلاّ في مواضع قليلة ، فلا ترد القافية عنده في المقطوعات المقابلة للنص الأصلي المقفى إلاّ بشكل نادر .

٦ – استفاد باكثير من عطاء المسرح الشكسبيري ، على نحو جيد لافت للنظر ، أثناء تأليفه لمسرحية (أخناتون ونفرتيتي) خصوصاً فيما يتعلق ببناء شخصية أخناتون ، والتعامل مع عنصر الصراع ، واللغة المستخدمة في المسرحية . وقد ظهرت أصالته هنا بشكل واضح ، إذ لم يحاول تقليد شكسبير تقليداً مباشراً وسطحياً ، فقد عالج عنصر الشخصية –مثلاً– في إطار مشكلات خاصة بمجتمعه العربي والإسلامي وجعلها تحمل وجهة نظر ثقافته الإسلامية والعربية ، رغم استفادته من فنية بناء الشخصية كما هي عند شكسبير .

٧ – افتقدت مسرحية باكثير الشعرية (أخناتون ونفرتيتي) عمق التصوير الشاعري واللغة الشعرية الموحية ، وأتت لغته – في أغلب الأحيان – مثقلة بالزخرفة والاستعارات المستهلكة ، لكنه نجح في توظيف الشكل الشعري الجديد في بعض المواضع لخدمة الموقف الدرامي دون أن تؤثر نبرة الشعر العالية في الحركة الدرامية للنص ، وهذه إحدى مزايا المسرح الشكسبيري .

القسم الثاني :

١ – كان لموقف شكسبير وباكثير من اليهود دور كبير في بناء شخصية اليهودي ، وبناء عملهما المسرحي بشكل عام . وقد أوجد ذلك الموقف لديهما عوامل كثيرة من بينها الخلفية الدينية والفكرية والسياسية ، والأحداث المعاصرة لكلا الكاتبين ، بالإضافة إلى مشاعرهما الخاصة تجاه اليهودي .

٢ – تمكن شكسبير بما يمتلكه من نضج مسرحي ، وسيطرة تامة على أدواته المسرحية ، من أن يظهر اليهودي –رغم مشاعره العدائية تجاهه–

كنموذج بشري يفيض حيوية وخصوبة ، ويثير تأمله حيرة جميلة ، وتساؤلاً مشوقاً . بينما حاصر باكثير شايلوك حصاراً رهيباً متنقلاً به بين الصورة المعتادة لليهودي ، والنموذج الشكسبيري ، في ظل توظيفه لتلك الشخصية لخدمة هدفه من كتابة المسرحية ، وهو نصرة قومه العرب ، وقد انعكس هذا على شخصية شايلوك الجديد تفككاً وضعفاً ، ونال من المسرحية على وجه العموم ، بوصفها شايلوك يمثل الشخصية المحورية لذلك العمل .

٣ - اعتمد شكسبير على مصادر عدة لبناء الحبكة ، وجوانب أخرى في المسرحية ، وتمكن بعبقريته المعهودة من أن يبرز ذلك في ثوب جديد أكسب المسرحية طابعاً شخصياً ، ومنحها صفة الأصالة . بينما اعتمد باكثير بشكل شبه كلي على ما جاء في (تاجر البندقية) لكتابة عمله (شيلوك الجديد) ، مع إحداث تغيير يسير ، وجاء اعتماده مباشراً وسطحياً مما أظهره في مظهر المقلد في كثير من الأحيان ، وجعل مسرحيته تحوي بعض الأحداث المفتعلة ، والعلاقات التعسفية .

٤ - عانت مسرحية (شيلوك الجديد) بشكل عام من المباشرة في التناول وذلك من خلال تعامل الكاتب مع عناصر البناء المسرحي المختلفة ، وكان تدخل باكثير في الأحداث وفي الحوار ورسم الشخصيات واضحاً ومكشوفاً ، ولم تظهر استفادته من المسرح الشكسبيري في هذا المجال . وقد شغله حماسه الشديد للقضية الفلسطينية ، وحرصه على إظهار قومه بمظهر مثالي عن التنبه لطبيعة عمله المسرحية وما يقتضيه هذا الجنس الأدبي من شروط واحتياجات .

٥ - كان تدخل بورشيا في مسرحية (تاجر البندقية) لإنقاذ أنطونيو ذا أهمية بالغة ، فقد انعكس أثره على علاقة الشخصيات ببعضها البعض وكشفت بعض جوانبها ، فأثبتت بورشيا أنها جديرة بباسانيو وتنافس الخاطبين من أجلها ، كما أنها أزالت بإنقاذها لأنطونيو ما اتهمها به البعض

من رغبتها في الاستئثار بزوجها مدفوعة بمشاعر الغيرة من أنطونيو . كما أن قبول أنطونيو لمساعدتها يعبّر عن قبوله لها كزوج لصديقه المقرب . بينما كان تولي نادية - التي تماثل شخصية بورشيا - مهمة للدفاع عن فلسطين تقليداً محضاً من جانب باكثير ؛ إذ لم يضف اهتماماً يذكر بالنسبة لعلاقتها بعبدالله أو لباقي الشخصيات وكان في إمكان شخصية أخرى أن تتولى هذه المهمة .

٦ - تعددت الجوانب في شخصية شايلوك اليهودي ، وكان ذلك التعدد يدعم بعضه بعضا ، ويسير في اتجاه واحد لتحقيق وحدة الشخصية . بينما كان التعدد في شايلوك الجديد لا ينبع من طبيعة الشخصية ذاتها ، بل لسبب خارجي عنها ، وهو تغير موقف باكثير منها ، ولذلك افتقدت الشخصية وحدتها التي لا تقوم لها قائمة بدونها .

٧ - أفقد باكثير شخصية شايلوك الجديد بهاءها ورونقها حين عمد إلى المقارنة بين شايلوكه وشايلوك البندقية بشكل مباشر وواضح ، والتنبيه على نقاط التشابه والاختلاف بين الاثنين ، وكان من الأفضل لو ترك للقارىء استدعاء النموذج الشكسبيري ومحاولة تتبع اسقاطاته وانعكاساته على شايلوك الجديد .

٨ - اهتم الكاتبان بتناول أبرز الصفات التي تميز بها اليهودي ، وارتبطت بيهوديته ، ومنها : العناد والصلف والأنانية والجشع وحبّ المال ورغبته في الانتقام وسفك الدماء ، وما اشتهر به من مقدرة في مجال المال والاقتصاد، وما عرف عنه من تسخيره للدين ، وتحريفه له ، لخدمة أغراضه الشخصية ومصالحه .

٩ - في ظل هذا الاهتمام المتزايد بأدب باكثير ، وفي ظل الدراسات العديدة التي قدمت في هذا الحقل ، وتميزت أغلبها بطابع إحصائي لأعماله ولما جاء فيها ، مصحوباً بدراسة هزيلة تفتقد إلى الفنية وإلى العمق ، تلفت الباحثة الانتباه - بشدة - إلى ضرورة إخضاع أعمال باكثير - في مراحلها المختلفة

– لدراسة فنية تتسم بالجدية والموضوعية ، ومن لدن من يمتلكون خبرة جيدة ودراية بأصول الفن المسرحي بشكل يمكنهم من اقتحام مسرح باكثير ، وتأصيل تجربته المسرحية ، لأهمية هذا الكاتب وأهمية الفترة التي يمثلها في عمر المسرح العربي ، الشعري والنثري .

وعلى الله قصد السبيل ،،،

الفهـــــارس

أولاً - المصادر والمراجع العربيــة :

١- القرآن الكريم .

٢- صحيح البخاري .

٣- الكتاب المقدس .

- أسماعيل ، عز الدين .

٤- " مسرح باكثير الشعري ١" ، مجلة المسرح ٧٠ (فبراير١٩٧٠م).

٥- " مسرح باكثير الشعري٢" ، مجلة المسرح ٧١ (إبريل ١٩٧٠م).

٦ - أبو طالب ، أسامة .

" مسرحية الشعر العربي الحديث في مصر "،

(بحث مقدم للحصول على الماجستير . أكاديمية الفنون ، المعهدالعالي للفنون المسرحية ، د . ت) .

- باكثير ، علي أحمد .

٧- إبراهيم باشا . القاهرة : دار مصر للطباعة ، د . ت .

٨- أخناتون ونفرتيتي . القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٨١م .

٩- شيلوك الجديد . القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٨٥م .

١٠- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية . القاهرة : مكتبة مصر، ١٩٨٥م .

١١- بهي ، عصام .

الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ،

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م .

- جبر ، رجاء عبد المنعم .

١٢- تاريخ الأدب المقارن : المبادلات الأدبية بين الأمم ،

القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٨٧م .

١٣- دراسة في المصادر والتأثيرات ،

القاهرة : مكتبة الشباب ، د . ت .

١٤- حسان ، عبد الحكيم .
أنطونيو وكليوباترا : دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي ،
ط ٢ . جدة : الدار السعودية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧م .

١٥- حمادة ، إبراهيم .
معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،
القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٥م .

١٦- حمودة ، عبد العزيز.
المسرح السياسي .
القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ م .

١٧- الدسوقي ، عمر .
المسرحية : نشأتها وتاريخها وأصولها ،
القاهرة : دار الفكر العربي ، د . ت .

١٨- سلام ، رفعت .
المسرح الشعري العربي ،
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م .

١٩- السومحي ، أحمد عبدالله .
علي أحمد باكثير : حياته وشعره الوطني والإسلامي ،
ط١ . جدة : دار البلاد للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ م .

- شكسبير ، وليم .

٢٠- تاجر البندقية . ترجمة : د . محمد عناني ،
ط١. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ م .

٢١- روميو وجوليت . ترجمة علي أحمد باكثير،
القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧٨ م .

٢٢- روميو وجوليت . ترجمة د . مؤنس طه حسين ،
القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٠ م .

٢٣- على هواك . ترجمة مختار الوكيل ،
القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١ .

٢٤- " الليلة الثانية عشرة : المشهد الأول " . ترجمة علي أحمد باكثير، الرسالة ١٢٧ (إبريل ١٩٣٦م) .

٢٥- "الليلة الثانية عشرة : المشهد الثاني: . ترجمة علي أحمد باكثير، الرسالة ١٤٥ (فبراير ١٩٣٦م).

٢٦- صليحة ، نهاد .
أمسيات مسرحية ،
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ م .

٢٧- عبد الصبور ، صلاح .
" باكثير : رائد الشعر والمسرح " ،
مجلة المسرح ٧٠(فبراير ١٩٧٠م) .

٢٨- العشماوي ، صالح عبدالرحمن .
الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية ،
ط١ . الرياض : مطابع الدرعية ، ١٤٠٩هـ .

- عناني ، محمد .

٢٩- دراسات في المسرح والشعر ،
القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٥م .

٣٠- فن الترجمة .
ط١. القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٢ م .

٣١- عوض ، رمسيس .
شكسبير في مصر ،
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م .

٣٢- القط ، عبد القادر .
من فنون الأدب : المسرحية ،
بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٦م .

٣٣- قطب ، سيد .
" شيلوك الجديد أو قضية فلسطين ، مسرحية للأستاذ باكثير " ،
الرسالة ٦٥٥ (يناير ١٩٤٩م) .

٣٤- المازني ، عبد القادر .
حصاد الهشيم ،
ط٣ . القاهرة : دار الشروق ، ١٩٧٦ م .
٣٥- موريه ، س .
حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي . ترجمة سعد مصلوح،
القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٦٩ م .
٣٦- ميليت ، فردب ، وجير الدايرس بنتلي .
فن المسرحية . ترجمة صدقي خطاب ،
بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٦م .
٣٧- نجم ، محمد يوسف .
المسرحية في الأدب العربي الحديث : ١٨٤٧-١٩١٤،
بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧ م.
- هلال ، محمد غنيمي .
٣٨- الأدب المقارن ،
القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٧٧ م .
٣٩- النقد الأدبي الحديث ،
القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د . ت .
٤٠- النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ،
القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٥٧ م .
٤١- وزان ، عدنان محمد .
اليهود في مسرحيات شكسبير وباكثير ،
ط١ . جدة : الدار السعودية للنشر ، ١٩٩٠ م .

ثانيا – المصادر والمراجع الإنجليزية :

1- Ansari , A.A.

" The Merchant of Venice : An Existential Comedy"

The Aligarh Journal of English Studies II(1986) .

2- Auden, W.H.

" Love and Usury in The Merchant of Venice"

n.p.,1965. Quoted in Joyce Milton, William Shakespeare's The Merchant of Venice, Woodbury: Barron's Educational Series, 1985.

3- Barber , C.L.

Festive Comedy:A Study of Dramatic Form and its Reala-tion to Social Custom. New Jersey : Princeton University Press,n.d

4- Charlton , H.B.

Shakespearian Comedy , London : Methuen, 1977.

5- Coghill , Nevill.

" The Basis of Shakespearian Comedy. ", In Shakespeare Criticism (1935-1960). Selected by Anne Ridler. London: Oxford University Press , 1970.

6- Drabble , Margaret.

The Oxford of Companion to English Literature,

Oxford : Oxford University Press , 1989 .

7- Frenz , Horst .

"The Art of Translation."In Thirteen Yearbook of Com-parative

and General Literature.(Bloomington:Indiana University,1964.

8- Granvill-Barker, Harley.

Prefaces to Shakespeare. Vol.I ,

New Jersey : Princeton University Press , 1978.

9- Ludowyk , E.F.C.

Understanding Shakespeare ,

New Delhi : Vikas Publishing House PVI LTD, 1979.

10- Marlow, Christopher,

The Jew of Malta . Edited by T.W. Craik,

New York : W.W.Norton & Company Inc., 1979 .

11- Michelson , H.

The Jew in Early English Literature ,

Amesterdam : H.J. Paris , 1920 .

12- Modder , Montagu F.

The Jew in Literature of England to the end of 19th Century,

Philadelphia : The Jewish Publication Society of America, 1944.

13- Murry , J. Middleton .

"Shakespeare's Method : The Merchant of Venice"

In Shakespeare The Comedies : A Collection of Critical Essays. Edited by Kenneth Muir . New Jersey : Prentice Hall, Inc.,Englewood Cluffs , N.J. , 1965 .

14- The New Encyclopaedia Britannica, 1768 ed., 3 Vols.

15- Palmer , John .

The Political and Comical Characters of Shakespeare.

London : Macmillan Press LTD., 1974.

16- Rosenberg , Edgar .

From Shylock to Svengali , Jewish Stereotypes in English Fiction . California : Stanford University Press , 1960 .

17- Sen-Gupta , S.C.

Shakespearian Comedy ,

Delhi : Oxford University Press , n.d.

- Shakespeare , W.

18- The Merchant of Venice .

Edited by J.R. Brown . London : Methuen , 1985 .

19- The Merchant of Venice. Edited by W.M.Merchant. n.p. Penguin Books Ltd., 1967 .

20- Romeo and Juliet

Edited by C.H. Herford, New York:Macmillan and Co.,Ltd.,1899.

21- Twelfth Night.

Edited by J.M. Lothian and T.W. Graik . London: Methuen,1985 .

22- Sharp , Ronald A.

" Gift Exchange and the Economies of Spirit in The Mer chant of Venice." Modern Philology 83 (Feb.1986).

23- Sinsheimer, Herman.

Shylock: The History of A Character of the Myth ofThe Jew, London: Victor Gollancz Ltd., 1947.

24- Stoll, E.E.

"Shylock : A Comical Villain" In His Infinite Variety, Major Shakespearian Criticism Since Johnson. Edited by Paul N.Siegel . New York : J.B. Lippincott Company ,1964

.25- Styan , J.L.

The Elements of Drama ,

London: Cambridge University Press , 1982 .

26- Wazzan , Adnan M.,

Translating Shakespeare in Arabic Literature ,

An Historical Outlook . England : University of Warwick , 1987 .

محتويات الرسالة